

mora

Revista del Instituto
Interdisciplinario de
Estudios de Género

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires - N° 16 - Diciembre 2010

- **Dossier:** *Fotógrafas: Sobre Grete Stern, Gabriela Lijfschitz, Adriana Testido*
- *Ciudadanía y derechos civiles. Chile y Argentina, 1920*
- *Sylvia Molloy desde Butler*
- *Lecturas de Copi*
- **Traducción:** *textos de Katherine Dreier sobre las porteñas*
- *Apuntes sobre el Bicentenario*
- *Entrevista a Luísa Muraro*
- *Obras Completas: escritoras, críticas y editores*

Literatura / Arte / Historia / Crítica Cultural / Filosofía / Antropología / Educación

Buenos Aires - ISSN 0326-8773



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras

Decano
Hugo Trincheiro

Vicedecana
Ana María Zubieta

Secretaria Académica
Graciela Morgade

Secretaria de Supervisión Administrativa
Marcela Lamelza

Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil
Silvana Campanini

Secretario General
Jorge Gugliotta

Secretario de Investigación y Posgrado
Pablo Ciccolella

Subsecretaria de Bibliotecas
María Rosa Mostaccio

Subsecretario de Publicaciones
Rubén Mario Calmels

Directora de Imprenta
Rosa Gómez

Subsecretario de Publicaciones
Matías Cordo

Adaptación de Diseño y Tapa
Mercedes Dominguez Valle

Coordinadora Editorial
Julia Zullo

Composición
Graciela Palmas

Consejo Editor
*Amanda Toubes - Susana Cella - Myriam Feldfeber -
Silvia Delfino - Lidia Nacuzzi - Diego Villarroel -
Germán Delgado - Sergio Castello*

© Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires. 2010
Puán 480. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. República Argentina

SERIE: REVISTAS ESPECIALIZADAS
ISSN 0328-8773

sumario
Mora 16, 2010

Dossier Fotógrafas

Presentación	5
<i>Nora Domínguez</i>	
Relatos modernos, centramientos y descentramientos de género.	
Los Sueños de Grete Stern en <i>Idilio</i>	7
<i>Paula Bertúa</i>	
Grete Stern: imágenes del goce femenino	34
<i>Claudia Soria</i>	
Yo, cualquier yo. Gabriela Liffschitz, fotógrafa	49
<i>Paola Cortés Rocca</i>	
Mirar madres. Adriana Lestido: espacios, rostros, afectos	61
<i>Nora Domínguez</i>	
Anexo: Imágenes	81

Artículos

La ampliación de los derechos civiles de las mujeres en Chile (1925) y Argentina (1926)	97
<i>Verónica Giordano</i>	
La imaginación ética.	
Un análisis de <i>Varia imaginación</i> , de Sylvia Molloy	114
<i>Alejandra Josiowicz</i>	
Sujeto y narración: algunos recorridos en la <i>Utopía Copi</i>	125
<i>Alicia Montes</i>	
Entrevista	
<i>Faccia a faccia</i> con el feminismo de la diferencia	140
<i>Entrevista de María Martha Herrera</i>	
La caja feminista	
Las mujeres argentinas desde la perspectiva de otra mujer:	
Katherine Dreier en Buenos Aires	151
<i>María Paula Luciani</i>	



El entrenamiento profesional de las mujeres <i>Katherine Dreier</i> Traducción: María Paula Luciani	152
Las mujeres de Buenos Aires <i>Katherine Dreier</i>	154
Conmemoraciones patrióticas y mujeres: los desafíos del presente en el Bicentenario de la Revolución de Mayo <i>Mirta Zaida Lobato</i>	161 162
Frente al Bicentenario <i>Dora Barrancos</i>	166
Varia Reunida	
Reunir poemas en vida: una cuestión estética, política y de mercado <i>Lucía De Leone y Silvia Jurovietzky</i>	168
Obrar y reunir <i>Francine Masiello</i>	171
Emma Barrendéguy o cómo se construye una autora <i>Silvia Jurovietzky</i>	182
Tener lo que se tiene <i>Diana Belleli</i>	186
Las <i>Obras Reunidas</i> como fenómenos de mercado: estéticas, políticas editoriales, nuevos públicos <i>Miguel Balaguer y Valentina Rebasá (Bajo la Luna)</i>	188
Reseñas	193

Presentación

Nora Domínguez*

Esta sección señala nombres propios y entiende que ellos sintetizan una historia personal y profesional, y un lugar en la historia de un campo y una tradición artísticas. Las fotógrafas Grete Stern (Alemania, 1904- Buenos Aires, 1999), Gabriela Liffschitz (Buenos Aires, 1963-2004) y Adriana Lestido (Buenos Aires, 1955) han explorado los recursos de la vanguardia, las variantes del autorretrato o las posibilidades del documento social, respectivamente, inscribiendo por medio de cada una de estas técnicas y géneros artísticos contenidos y significaciones de un femenino heterogéneo y plural. Si se toma esta dimensión de género como un punto de partida y, simultáneamente, como un efecto que el trabajo artístico visual produce y reelabora, según procedimientos específicos, se advierte que lo femenino con el que se enfrenta y sobre el que interviene cada una de estas artistas es una caja de aristas, ángulos, texturas y luminosidades muy variadas. La diversidad en los modos de representación que cada una practicó confirma una vez más una imaginación imposible: la que se ocupe de adecuar lo femenino a una única definición.

Los contextos en los que han actuado Stern, Liffschitz o Lestido exigen que sus textos sean puestos en relación con sus condiciones de producción (la participación en una columna de una revista popular, el registro del abandono social en instituciones del estado, la toma del propio cuerpo) que han dado lugar a diferentes experiencias de y con la práctica fotográfica, y a distintos entrenamientos de la mirada. Pero, sobre todo, han implicado desafíos artísticos que comprometían los riesgos personales de acceder y ocuparse de objetos poco habituales al momento en que eran tratados por ellas (los sueños de las mujeres de clase media en la década del 40, las alternativas de un cuerpo enfermo o los rostros de las mujeres presas) y políticas de representación. Que estas sean consideradas únicamente en términos fotográficos y desdeñen sus vínculos con referentes externos es una de las preguntas que se plantea el ensayo de Paola Cortés Rocca cuando analiza el trabajo de Gabriela Liffschitz en sus libros *Recursos Humanos* y *Efectos colaterales*. El artículo problematiza tanto la idea de que el lenguaje verbal/visual pueda cubrir y suplir una falta en lo Real como expresar una capacidad ingenua de reproducción. Pone en el centro de la argumentación los modos en que el sujeto mira su cuerpo, se mira, acecha sus movimientos y poses, e indaga las posibles vías por las que un texto visual pueda decir yo. Liffschitz en el interior de un estudio casero y con recursos caseros prepara los escenarios donde será a la vez sujeto y objeto y refuerza su apuesta en dos sentidos: exhibe su cuerpo enfermo y le inscribe una subjetividad mientras afirma que ese cuerpo puede ser el de cualquiera.

Por su parte, Adriana Lestido ha ido presentando sus deseos de mirada e investigación durante incursiones por cárceles y hospitales infanto-juveniles. Se ha ubicado en un borde: entre el testimonio visual y la apuesta estética, entre la reportera gráfica y la artista de firma, y desde allí ha plasmado un proyecto visual

* IIEGE, ILH

que se continúa hasta hoy. Espacios social y culturalmente connotados funcionan como lugares que absorben y marcan a fuego las identidades que se manifiestan en sus fotos en escenas robadas al instante de la toma y a la urgencia de la mirada que la registra. En las poses de madres adolescentes o de madres presas Lestido descubre los espacios de la marginalidad y el abandono, y las somete a un juego de variaciones que modulan diferentes formas de la ausencia y la pérdida, sea ésta de la libertad, del amor, pero también de la pareja y de los hijos. Como la fotógrafa norteamericana Dorothea Lange (1895-1965) que colaboró en la construcción del archivo fotográfico de la gran depresión económica y social de la década del 30 y tomó la famosa foto de la "Madre migrante", una mujer sola con siete niños en busca de trabajo, Lestido da a ver ciertas imágenes del presente que no son parte de los registros habituales que reproducen los medios. Las argentinas Alicia D'Amico (1933-2001) y Sara Facio (1932-) en su proyecto conjunto *Humanario* (con fotos tomadas en 1966 pero publicadas en 1976) ya habían registrado el abandono de un grupo de enfermos psiquiátricos y también trabajaron en ese límite, en el que la fotografía busca un contacto más directo con lo real mientras nos devuelve una imagen de fuerte interpelación. Adriana Lestido comenzó como reportera gráfica y luego se dedicó a los ensayos fotográficos que ya mencionamos para ir deslizándose hacia temáticas ingenuamente consideradas más privadas, como pueden ser las relaciones entre madres e hijas o las marcas melancólicas del amor sobre espacios y cuerpos.

Este *Dossier* se completa con dos trabajos dedicados a la fotógrafa alemana Grete Stern que vivió en Buenos Aires a partir de 1935 y que, al momento de instalarse, ya contaba con una experiencia profesional que había desarrollado al calor de los principios de la escuela de la Bauhaus en su país de nacimiento. Participe y protagonista del movimiento cultural que se desarrollaba por esos años en Buenos Aires, Stern intervino con sus fotomontajes en la revista *Idilio*, puntualmente en la sección titulada "El psicoanálisis le ayudará", entre 1948 y 1951 hecho que, en su caso, dio por resultado una apuesta estética que, como dice Paula Bertúa en uno de los ensayos aquí presentados, le permitió compaginar los recursos de la vanguardia con los de la cultura de masas. Stern supo aprovechar este espacio y ese material significativamente denso e imaginariamente potente que ofrecía la interpretación psicoanalítica de la época, para dar rienda suelta a un despliegue de imágenes sobre el mundo onírico de las mujeres de la clase media argentina. Como dice Bertúa, Stern "retomó y sometió a torsiones novedosas relatos instalados en el imaginario de la modernidad" organizándolos en núcleos densos de significación que iban ligando a las mujeres con ciertos tópicos como el de la cultura de masas, la naturaleza o el primitivismo. A través de estas construcciones, se apropió y reelaboró zonas de la iconografía artística y resignificó, mediante la figuración visual, los relatos contruidos sobre la mujer. El trabajo de Claudia Soria, por su parte, analiza los desplazamientos que la fotógrafa realiza de la interpretación verbal—colocada en un rango de mayor autoridad— para descubrir las marcas de la ironía estilística y del desvío en la interpretación de los roles de género. Si en una primera observación de los materiales parece primar cierta identificación entre unos textos y otros, la mediación de los sueños permite interrogar al lenguaje del deseo alejándose de la detección excluyente de la opresión. En síntesis, afirma Soria "miradas en conjunto, las fotos se prestan a ser leídas como una galería del goce femenino que define y redefine los clichés del género a la vez que los cuestiona, a la vez que los afirma, a la vez que invita a abandonarlos".

Relatos modernos, centramientos y descentramientos de género. Los Sueños de Grete Stern en *Idilio**

dossier
fotógrafas

Paula Bertúa**

RESUMEN

A mediados de siglo xx, la sociedad argentina era un escenario convulsionado por múltiples cambios que afectaban el espacio social y político, pero también el de la vida privada y especialmente en las cuestiones referidas a las relaciones entre los hombres y las mujeres. En el orden de los mandatos de género, todavía primaban, con variantes, ciertos ideales femeninos socialmente deseables ligados fundamentalmente al ámbito doméstico. Una zona del periodismo, como lo fueron las revistas femeninas de la época, en sintonía con los planos político y cultural, tendieron a (re)producir tales representaciones. El propósito de este artículo es analizar la serie de fotomontajes, los *Sueños*, de la artista alemana Grete Stern, publicados originalmente como ilustraciones de la columna de consulta psicológica "El psicoanálisis le ayudará" (1948-1951) en la revista femenina *Idilio*. Los *Sueños* fueron una plataforma de experimentación artística donde se efectuaron distintas operaciones disruptivas sobre las asignaciones de género: se alteraron, discutieron y reformularon los modelos dominantes y las narraciones canónicas que tendieron a asociar a la mujer con los aspectos más degradados, inquietantes o retardatarios de la sociedad moderna. Stern retomó y sometió a torsiones novedosas relatos instalados en el imaginario de la modernidad —algunos de ellos de larga tradición— que se organizan en torno a núcleos densos de significación y que ligan, indisolublemente, a las mujeres con ciertos tópicos: la cultura de masas, la naturaleza, el primitivismo y la figura de los dobles mecánicos del ser humano.

Palabras Clave: prensa femenina, Grete Stern, fotomontajes, género, imaginarios modernos.

ABSTRACT:

In the mid XXth Century, Argentine society was thrown into confusion by many changes that affected socially and politically, also the private life of people, in particular in matters concerned relationships between men and women. In terms of gender determinations, certain feminine ideals socially desirable, linked mainly to the domestic sphere, still prevailed. A certain

* Fecha de recepción del artículo: 10 de julio de 2009.

Fecha de aceptación: 17 de noviembre de 2009.

** UBA/CONICET.

type of heavy journalism, such as female magazines of the time, in accordance to political and cultural levels, tended to (re)produce such representations. The objective of this article is to analyze one series of photomontages, namely *Sueños*, by German artist Grete Stern, originally published as illustrations that accompanied the column of psychological advice "El psicoanálisis te ayudará", 1948-1951, in *Idilio* magazine. *Los Sueños* were an experimental artistic platform where many disruptive actions were performed on gender assignments: dominant models and canonical writings were altered, discussed, and reformulated. They were all patterns that tended to associate women with the most degraded, disturbing or backward looking aspects of modern society. Stern regained and adapted with new innovations tales that lived in the popular imagery of modernity —some of them of old tradition— that are organized around complex cores of meaning, and indissolubly link women with certain topics: mass culture, nature, primitivism and the figure of mechanical doubles of the human being.

Keywords: female magazines, Grete Stern, photomontages, gender, modern imaginaries.

En Argentina, a mediados de siglo xx, los hombres y las mujeres se hallaban en un mundo convulsionado por múltiples cambios que afectaban el espacio social y político, pero también el de la vida privada y especialmente en las cuestiones referidas a las relaciones entre los géneros.¹ Profundas transformaciones a nivel económico y social incidían notablemente en la situación de las mujeres en la sociedad. Su integración en distintas esferas de actividad era un fenómeno palpable en varios aspectos: el aumento de la participación en el mercado laboral; el cambio en el tipo de trabajo realizado, que denota cierto grado de calificación; la modificación de la estructura familiar y de las actitudes de las mujeres con respecto a la familia, la maternidad y la sexualidad; y el diseño de las primeras políticas dirigidas a las mujeres, que adquirían derechos civiles y políticos (Bianchi, 1993: 312; Barrancos, 2007: 172).

En cuanto a los mandatos de género, en el período considerado todavía primaba un modelo femenino de larga duración (y que se comenzará a quebrantar recién a partir de avanzada la década del sesenta), proveniente del ideal de "mujer moderna" surgido en los años veinte. Aunque dicho ideal había redefinido las actitudes y los comportamientos femeninos, los cambios operados se referían más bien a

¹ Los estudios teóricos han establecido al *género* como una construcción socio-cultural (normativa y regulativa) que organiza el saber sobre los sexos y distribuye sus roles y diferencias. En este sentido, en el presente trabajo, el género será interpretado como un concepto relacional, histórico y posicional. Véanse, entre otros: Scott (1993), Butler (1990) y Alcoff (1989).

transformaciones de estilo (las mujeres cosmopolitas de los sectores medios y altos del ámbito local habían podido acceder a los viajes, las lecturas, el contacto con la cultura europea, la coquetería y la sofisticación en el vestir, el *flirt*, la satisfacción de inquietudes artísticas e intelectuales), pero no modificaban en esencia el confinamiento de la mujer a dos funciones primordiales: los roles de esposa y madre. Así, el espacio doméstico continuaba siendo el ámbito natural de las mujeres y la dedicación al hogar, la atención al marido y la crianza de los hijos los objetivos fundamentales. Ahora bien, durante el primer gobierno peronista, este ideal de género adoptó inflexiones particulares y se remodelaron ciertos roles o funciones femeninas. La maternidad, que continuaba siendo un deber glorioso y sagrado, uno de los pilares primordiales para la perpetuación de la familia como célula de la sociedad, se convirtió en una función política impuesta por el estado. Si, anteriormente, la maternidad y la vida familiar habían sido espacios opresivos, el peronismo los resignificó, connotándolos positivamente (Bianchi, 1993: 322). Las leyes laborales favorecieron a las madres trabajadoras, pero a los fines de que estuvieran más tiempo en el hogar, como contraparte de su aporte reproductivo a la sociedad (Nari, 2000: 215-216). De este modo, desde las políticas de estado se procuró conciliar los principales roles desempeñados por las mujeres: madre, esposa y trabajadora. La cultura visual del régimen peronista tendió a reforzar, a través de sus producciones iconográficas y discursivas, una peculiar combinación entre abnegación maternal, entrega obediente a los deberes laborales y belleza física. Las vinculaciones entre virtudes femeninas, relaciones de género y poder, alcanzaron una de sus formulaciones más potentes en las figuras de las reinas del trabajo, las obreras modernas que se destacaban por su belleza a la par que por su eficiencia y dedicación. Su coronación constituía un espectáculo político, una operación ideológica que dignificaba el trabajo femenino (Lobato, 2005: 83). Asimismo, en los discursos, la propaganda política, las publicaciones oficiales, la gráfica y el cine, ciertos tópicos e imágenes se reiteraban persistentemente, delineando un paradigma de mujer que no discutía las atribuciones convencionales ni las desigualdades de género (tampoco otros sectores políticos u orientaciones ideológicas, como el socialismo o el anarquismo demostraban en ese momento una postura rupturista al respecto). Las escenas domésticas, que describían espacios y momentos de ocio o de la vida cotidiana de familias en actividades recreativas, eran instantáneas habituales que pretendían dar cuenta de un bienestar y calidad de vida alcanzados gracias a las bondades y concesiones del Estado benefactor. En afiches e ilustraciones de diarios y revistas proliferaban imágenes convencionales que representaban a las mujeres asistiendo a los hijos o al marido, como asalariadas en el mundo industrial moderno, o haciendo gala de sus recientes derechos adquiridos en materia civil y política en calidad de votantes (Gené, 2005: 12-13).

A raíz del proceso de modernización que alcanzó un impacto considerable en la década del 40 y que produjo cambios sociales significativos, el estado buscó modelar e integrar a diversos sectores sociales heterogéneos a través de distintos agentes mediadores, uno de ellos fue la industria cultural. Las revistas dirigidas al público femenino que apuntaban a los sectores medios conservadores o a los estratos medios-bajos (*Para Ti*, *Vosotras* o *Rosalinda*), se insertaban en el mapa de publicaciones que procuraban mantener cierto *status quo* a través de mecanismos de control y gestación de consenso acerca de los ideales femeninos socialmente deseables, prototipos que operaban en consonancia en los planos periodístico,

político y cultural. En tales publicaciones, predominaba en general, aunque no sin contradicciones o impulsos modernizadores, el modelo de la "mujer doméstica" (Maynes, 2003)² y su constelación de comportamientos, roles y actitudes.

La revista femenina *Idilio*, publicada desde octubre de 1948 por la Editorial Abril, fue un producto de su tiempo; en sus páginas convivieron discursos novedosos y retardatarios. Fue soporte de diversas *tecnologías de género*³ que reforzaron el modelo femenino de la domesticidad expresado a través de una serie de productos discursivos habituales en las revistas dirigidas a las mujeres: cartas de lectoras, columnas de consultorio sentimental, artículos referidos a problemáticas hogareñas, moda y belleza, publicidades y novelas por entregas. Sin embargo, algunos géneros de la revista propiciaron apartamientos o reformulaciones de las representaciones dominantes. Uno de ellos fue "El psicoanálisis le ayudará", una columna de consultorio psicológico a cargo del sociólogo Gino Germani y el psicólogo Enrique Butelman, quienes, ocultos bajo el seudónimo de Richard Rest, analizaban los relatos de sueños que las lectoras enviaban semanalmente a la revista para que fuesen interpretados en clave psicoanalítica. La ilustración de los sueños estaba a cargo de la fotógrafa Grete Stern, quien estimó que el fotomontaje era la técnica más adecuada para representar las imágenes oníricas de las consultantes.

La sección abonaba cierta idea de la *self made woman*, una mujer joven y moderna capaz de construirse a sí misma. Gracias a la ayuda del psicoanálisis—y del especialista encargado de administrar dicho dispositivo—se podían detectar y, con empeño y buena voluntad, resolver los "complejos del alma". Se aseveraba que el bienestar en distintos órdenes de la vida (pareja, vínculos familiares y amistosos, trabajo) podía alcanzarse y dependía de la propia voluntad, del carácter. "Queremos ayudarle a conocerse a sí misma, a fortalecer su alma, a resolver sus problemas, a

² Para el caso argentino, véase Isabella Cosse, "Los nuevos prototipos femeninos en los años 60 y 70: de la mujer doméstica a la joven 'liberada'" en Andrea Andújar, Débora D'Antonio, Karín Grammatico, Fernanda Gil Lozano, María Laura Rosa y Valeria Pita (eds.) *Historia, Género y Política en los 70*, Buenos Aires, Editorial Luxemburg, (en prensa). Agradezco a la autora la cesión de una versión de su artículo.

³ El concepto *tecnologías de género* lo tomo de Teresa de Lauretis, quien entiende al sistema sexo-género como una representación, lingüística y cultural, con funcionamiento estético a la vez que político. Partiendo de la noción de "tecnologías del sexo" de Michel Foucault (1980), pero trascendiendo la mera diferencia sexual, de Lauretis afirma que el género, en tanto representación o auto-representación, es proceso y producto de diversas tecnologías sociales: desde los discursos institucionalizados, pasando por las prácticas artísticas, hasta las actividades de la vida cotidiana. El género construye una relación entre entidades, les asigna pertenencia (a una clase, un grupo) y establece diferencias (de jerarquía, status o valor), que no están dadas de antemano, sino que se fundan en el acto de representación mismo. Véase: Teresa de Lauretis, "La tecnología del género" (Trad. Ana María Bach y Margarita Roulet) en revista *Mora* Nº2, noviembre de 1996. Págs. 6-34.

responder a sus dudas, a vencer sus complejos y a superarse" (Rest, 1948: 2): con la frase precedente, *Idilio* estimulaba a sus lectoras, a partir del segundo número, a enviar cartas en las cuales relataran sus sueños y expresaran sus preocupaciones y conflictos más íntimos. Así, se ofrecía como un consultorio por correspondencia, un medio que vehiculizaba la enunciación de una demanda de atención de las problemáticas relacionadas con la psiquis y también con el dominio de las relaciones sociales (amorosas, familiares, laborales).

Los consejos de Richard Rest tendieron a armonizar los mandatos y roles femeninos tradicionales con la apertura a una zona de expresión que permitiera la canalización de las problemáticas subjetivas de las mujeres con respecto al trabajo, la vida de familia o las relaciones de pareja. Si bien el consejero psicológico no refutó los roles femeninos ligados al ideal doméstico, no dejó de alentar a las consultantes a que alcanzaran cierta autopercepción y comprensión de los problemas psicológicos o sentimentales que las aquejaban. En cuanto a la relación entre los sexos, estimulaba a las jóvenes casaderas a abandonar los temores, pudores y prejuicios y a cultivar la sociabilidad del vínculo amoroso, una relación que debía ser, según la expresión de Richard Rest, total, "física y espiritual". Se sugería, entonces, aunque de modo aún recatado, la atención a los deseos sexuales a la vez que se animaba a las lectoras a lanzarse al terreno profesional y laboral, así como a diseñar proyectos vitales personales. Esta actitud positiva y contemplativa respecto de las necesidades femeninas se articulaba con la renovación de las corrientes científicas e intelectuales y, en especial, con la influencia del psicoanálisis⁴ y la sociología⁵ como ciencias que

⁴ A lo largo de los últimos diez años, la columna "El psicoanálisis le ayudará" ha sido objeto de estudio por parte de la historia del psicoanálisis y de las ideas. Se destacan especialmente las investigaciones de Hugo Vezzetti y Mariano Ben Plotkin, quienes recomponen un mapeo de la difusión del psicoanálisis en los medios populares, espacio que ofició de terreno particularmente fértil para la expansión de la disciplina en los círculos no letrados, hacia mediados del siglo xx en el ambiente porteño. Vezzetti encuadra a *Idilio* dentro de las publicaciones que vehiculizaron la divulgación de saberes sobre la psiquis y la esfera de los afectos, a través de la consulta por cartas, a la figura de un especialista que analizaba los conflictos íntimos y profundos del yo mediante la interpretación de los sueños. El investigador sostiene que la aparición de la revista introdujo como novedad cierto énfasis puesto en la dimensión de la afectividad y en el tópico amoroso, componentes tradicionalmente relegados en aras de la construcción de un ideal de mujer abocada a las obligaciones maternas y a la vida conyugal. También remarca que la inclusión de los relatos de las lectoras en la publicación permitió una renovación de los patrones de la narrativa psicológica, que privilegió la expresión de los pequeños conflictos y vicisitudes de la vida cotidiana. Plotkin, por su parte, realiza un impecable trazado del recorrido de los agentes involucrados en "El psicoanálisis le ayudará", considerando a la columna como un espacio bisagra que permitió una productiva confluencia disciplinar. Por otro lado, Elsa Maluenda en un breve artículo que en parte reproduce los argumentos

ayudaban a atravesar los cambios sociales, económicos y culturales de la sociedad moderna.

Las composiciones visuales de Grete Stern, los *Sueños*, no sostuvieron la postura conciliadora que demostraba el especialista, por el contrario, fueron abiertamente cuestionadores de los roles de género instituidos por el modelo doméstico. Dentro del corpus completo de los fotomontajes de *Idilio*, un número significativo alude abiertamente a la posición conflictiva y ambivalente de la mujer como objeto (especialmente de la manipulación o de la mirada masculina) en desmedro de su consideración como un sujeto con plena conciencia y poder de decisión sobre sus propias acciones. Esta problemática adquirió connotaciones específicas de la mano de la conformación de una cultura de masas y de la

ya desarrollados por Vezzetti, describe algunos sueños y apunta hacia un deslinde de la simbología onírica presente en los relatos y en los fotomontajes, de acuerdo con una lectura de orientación lacaniana. Véase: Hugo Vezzetti, "Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas" en *Historia de la vida privada en la Argentina*, (Dir. Fernando Devoto y Marta Madero) Buenos Aires, Taurus, 1999, Tomo 3, págs. 172-197; "El psicoanálisis y las ciencias sociales (Enrique Pichon Riviere y Gino Germani)" en *Anuario de Investigaciones*, Nº 6, Facultad de Psicología, UBA, 1998; y "El psicoanálisis y los sueños en *Idilio*" en Luis Priamo (dir.) *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern Serie completa. Edición de la obra impresa en la revista Idilio (1948-1951) op.cit.*, págs. 149-159; Mariano Ben Plotkin, *Freud en las pampas. Orígenes y desarrollo de una cultura psicoanalítica en la Argentina. (1910-1983)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003, en especial el capítulo "El papel de los divulgadores en la expansión del mundo psicoanalítico", págs. 149-192; "Freud, Politics and the Porteños: The Reception of Psychoanalysis in Buenos Aires, 1910-1943" en *The Hispanic American Review*, Vol. 7, Nº. 1, Feb., 1997, págs.45-74; "Sueños del pasado y del futuro. La interpretación de los Sueños y la Difusión del Psicoanálisis en Buenos Aires (ca.1930 - ca. 1950)" en Sandra Mayoí y Marta Madero (eds.), *Formas de Historia Cultural*, Buenos Aires, Prometeo; Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2007, págs. 247 -271; y "El psicoanálisis antes del boom" en Hugo Biagini y Arturo Roig (dir.), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX. Obrerismo, vanguardia, justicia social*, Tomo II, Buenos Aires, Biblos, 2004, págs. 519-542; y Elsa Maluenda, "El psicoanálisis le ayudará" en *Ojos crueles. Temas de fotografía y sociedad*, Año 1, Nº2 Buenos Aires, Imago Mundi, abril-septiembre, 2005, págs. 45-52.

⁵ En lo tocante a las aproximaciones que se han procurado establecer desde la sociología, Paula Aguilar et al. se detienen en las intervenciones de Germani en *Idilio* para demostrar los modos en que algunos temas de interés que el sociólogo desarrollaría en sus investigaciones sobre la relación entre el individuo y la sociedad enlazan con las problemáticas que afectaban a las lectoras de la publicación. En la misma línea de análisis, pero con una articulación más endeble entre exploración

consolidación de una sociedad de consumo, ya que colocó a la mujer en el papel paradójico de musa moderna en las publicidades, a la vez que apeló a su poder como activa consumidora de los productos que se ofrecían.⁶

En lo que sigue del presente trabajo, el propósito no es llevar a cabo un análisis convencional o de corte funcionalista o estructural de los roles y estereotipos de género presentes en la serie de fotomontajes de "El psicoanálisis le ayudará", tampoco una taxonomía de las "imágenes de mujer" abonadas desde la representaciones visuales o discursivas. Un abordaje de tal tipo simplificaría la

discursiva y marco teórico-metodológico, se ubica el trabajo interpretativo de María Victoria Sánchez sobre los relatos en *Idilio* acerca de la transformación de la familia en las décadas del 40 y 50. Sánchez sugiere leer los conflictos que las lectoras relataban en sus cartas enviadas a la sección "El psicoanálisis le ayudará" a la luz de ciertos estudios estadísticos de Germani, a propósito de los cambios ocurridos en la estructura del núcleo familiar en la sociedad de la época. Véase: María Victoria Sánchez, "Sueños de mujeres. La revista *Idilio* y la transformación de la familia en los años de 1940-1950" en *Ojos crueles. Temas de fotografía y sociedad*, Año 3, Nº 3, Buenos Aires, Imago Mundi, otoño 2006, págs.75-84; y Paula Aguilar et al. "Otro origen de la Sociología Científica en la Argentina: Germani entre la interpretación de los sueños y la Sociología Electrónica" en *Actas de VI Jornadas Nacionales de Sociología ¿Para qué la Sociología en la Argentina actual?*, Buenos Aires, Carrera de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2004 (mimeo).

6 El tema ha sido motivo de un extenso desarrollo bibliográfico teórico, crítico e historiográfico. Véase, entre otros: Georges DUBY y Michelle Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres, El siglo XX. Guerras, entreguerras y posguerra*. Tomo 9, Madrid, Taurus, 1994. Andreas Huyssen, "La cultura de masas como mujer: lo otro del modernismo" en *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, op. cit., págs.89-120. Para el caso argentino, Fernando Rocchi, "Inventando la soberanía del consumidor: publicidad, privacidad y revolución del mercado en Argentina" en Marta Madero y Fernando Devoto (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural (1870-1930)*, Tomo II, Buenos Aires Taurus, 1999; Julia Ariza, "Bellezas argentinas y *femmes de lettres*. Representaciones de la mujer en la revista ilustrada *Plus Ultra* (1916-1930)" en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.) op. cit., págs. 81-106. Sobre la presencia social de la mujer y su representación visual, particularmente acerca de cómo en la pintura la mujer ha conservado su carácter objetual, John Berger sostiene un contrapunto entre la presencia de los hombres, sustentada en la capacidad de estos de actuar, de un "poder hacer" en oposición a la presencia de las mujeres, apoyadas en el mero aparecer. Las mujeres no sólo son observadas por los hombres, sino que esa mirada está acompañada por la imagen que ellas tienen de sí. Son examinantes y examinadas a la vez. Se convierten a sí mismas en objetos, particularmente en objetos visuales o visiones. En John Berger, op. cit., págs. 53-74.

perspectiva de análisis, delimitando categorías fijas o estancas que resultan insuficientes para dar cuenta de las complejas modulaciones y matices de los imaginarios tejidos en torno a las subjetividades femeninas en "El psicoanálisis le ayudará". Por el contrario, se propone el deslinde de una serie—una de las tantas que podrían trazarse— de relatos, entendiendo como tales a toda formación discursiva o visual a través de la cual se transmiten saberes inscriptos y derivados de contextos sociales, culturales, artísticos y políticos específicos, susceptibles de convertirse en hegemónicos y reproducidos o bien de ser rechazados e impugnados. Fredric Jameson propone algunos principios para pensar la modernidad. Uno de ellos es que la modernidad no es un concepto, sino una categoría narrativa (2002: 44). Partiendo de esta afirmación, puede establecerse que es a través de relatos que toman como materia prima hechos reales o ficticios que lo moderno se vuelve narrable y, por lo tanto, inteligible. Al respecto, las artes visuales, al igual que otras disciplinas artísticas, se revelan como potentes catalizadoras de problemáticas sociales y culturales; son espacios donde se discuten, interrogan, reformulan o afirman coyunturas de modernización.

En los fotomontajes de *Idilio*, resuenan varios relatos modernos: algunos de larga duración y cuyo origen se remonta al contexto finisecular decimonónico, y otros nacidos en los albores del siglo xx o vivificados por el impacto de las vanguardias. Dichas narrativas se organizan en torno de núcleos temáticos densos: la naturaleza versus la cultura, el progreso, la cultura de masas y su relación con las manifestaciones cultas, lo primitivo, los dobles mecánicos del ser humano, lo monstruoso. Desde colocaciones marginales, hasta genealogías artísticas o estéticas afinadas en fórmulas de vanguardia, los efectos de lectura de las narrativas femeninas se multiplican. Basándose en una memoria cultural de largo aliento compuesta por experiencias estéticas y simbólicas, las lectoras de *Idilio* pudieron decodificar esas representaciones apelando a sus competencias culturales. Aunque en la mayoría de los casos no existiese una voluntad consciente u ostensible por parte de los realizadores de la columna psicológica de operar con un uso evidente de topos o iconografías, el transporte de cadenas significantes función y garantizó una base cultural compartida, que ofició de sustento en la legitimación o cuestionamiento de ideologías de género. Stern se apropió y reelaboró zonas de la iconografía artística y resignificó, mediante la figuración visual, los relatos contruidos sobre la mujer

1. Muñecas, estatuas y maniqués

El ser humano y la relación con su doble ha sido un tema asiduamente transitado en la cultura occidental. Su plasmación en expresiones artísticas y literarias registra un recorrido que se inicia en la literatura popular del siglo xviii pero se convierte en tema recurrente, configurando uno de los relatos de la modernidad de mayor pregnancia, recién hacia fines del siglo xix. Autores como Mary Shelley, Edgar Allan Poe o E.T.A. (Ernst Theodor Amadeus) Hoffman exploraron en sus narrativas los límites inquietantes que separan la fantasía de la realidad personificando, en figuras monstruosas y especulares del hombre, la contracara angustiada de los sueños de progreso. De tal modo, los autómatas, las marionetas y las muñecas que habitan las ficciones finiseculares ponen en escena atributos que signan la naturaleza del

hombre moderno: los aspectos ambiguos, siniestros y neuróticos de un ser social, víctima de la automatización. Con las vanguardias de las primeras décadas del siglo xx, estas figuras, a la vez próximas y sustitutas de lo humano, adquirirán una presencia central en los proyectos estéticos de variados movimientos. Los maniquíes y las estatuas metafísicas de Giorgio De Chirico y Carlo Carrà que plasman la melancolía y el abatimiento en el contexto de la Primera Guerra Mundial; las figuras mecánicas de George Grosz y Raoul Hausmann, marionetas grotescas y despersonalizadas; las muñecas surrealistas de Hans Bellmer o André Breton, figuras emblemáticas del cuerpo femenino como fetiche o cercano a lo abyecto, o los maniquíes dadá de artistas como Hannah Höch, siempre en actitud de denuncia social. La lista se extiende, clamorosamente, a lo largo del escenario europeo durante la primera mitad del siglo xx (Crego, 2007).

Las significaciones variadas que los medios de la cultura de masas y los distintos movimientos de vanguardia de principios de siglo xx imprimieron a las figuras del doble, fundamentalmente en las representaciones de muñecas, estatuas y maniquíes, se hallaban, indudablemente, latentes en la memoria de Grete Stern al momento de componer los fotomontajes de los *Sueños*. Dichos imaginarios e imagerías de los sustitutos del ser humano funcionaron como un arsenal de recursos estéticos de los que la fotógrafa echó mano. Ella y su compañera en la Bauhaus y luego colega en el estudio de diseño, fotografía y publicidad *ringl & pit*, la fotógrafa Ellen Auerbach, habían experimentado, desde sus primeros foto-*réclames*, con diversos materiales y estrategias plástico-visuales que fisuraron los modos tradicionales de composición y representación de modelos femeninos en el circuito publicitario alemán. Esta apuesta estética innovadora les valió el reconocimiento por parte de la crítica especializada en revistas célebres en los estudios visuales como *Gebrauchsgraphik* o *Cabiers d'Art* (Ben Gullco, 1982: 5). Según Maud Lavin, quien se detiene especialmente en el trabajo del estudio *ringl & pit*, durante la depresión de la posguerra alemana, la representación publicitaria de las mujeres se reveló problemática: en los avisos las mujeres aparecían como consumidoras y a la vez como mercancía de consumo idealizada, y retratadas a menudo como maniquíes (pág. 89). De acuerdo a Lavin, la gran apuesta crítica y estética de Stern y Auerbach fue la de desarrollar interpretaciones alternativas a los modelos dominantes, subvirtiendo la fluida sucesión de avisos que sostenían las ideologías del capitalismo patriarcal alemán (pág. 92).⁷

⁷ Una versión revisada del mismo artículo aparece en Maud Lavin, *Clean New World. Culture, Politics and Graphic Design*, Cambridge, MIT, 2001, un conjunto de ensayos referidos a las funciones y los usos políticos del diseño gráfico en artistas del horizonte europeo y norteamericano desde principios del siglo xx hasta la contemporaneidad. Junto al estudio dedicado a *ringl & pit*, Lavin examina la propaganda anti-nazi de John Heartfield, la moderna utopía de diseño de Kurt Schwitters, la apuesta activista de Marlene McCarty y Sheila Levrant de Bretteville y las innovaciones en el uso de Internet de David Steuer.

Las fotografías experimentales de *ringl & pitter* eran composiciones realizadas con maniquíes, objetos, siluetas recortadas y diferentes tipografías para publicitar productos. En dichas producciones se puede detectar una incipiente mirada crítica sobre los estereotipos femeninos difundidos por los ámbitos de la publicidad y del cine. En las décadas del veinte y treinta se problematizaba un ideal de mujer doméstica, cuyo cuerpo —"lo otro", saturado de sexualidad, pero pasivo, sujeto al control del hombre— y subjetividad necesitaban ser controlados por los discursos de la medicina y de la moda, a los fines de obtener un cuerpo sano y acicalado. Una lectura desviada respecto de dichos estereotipos femeninos puede percibirse en *Pétrole Habn* (1931), una publicidad de loción capilar en la que se parodia la imagen de la "nueva mujer" ampliamente difundida por la publicidad de la época, a través del montaje del rostro de un maniquí con atuendo y accesorios anticuados, con encajes y puntillas (la camisa que vestía el maniquí era de la madre de Ellen Auerbach) y la fotografía de una mano real. El conjunto integra una figura presentada sobre un fondo decorado con flores. La unión desconcertante de los dos modos de representación introduce un anacronismo entre el ideal moderno de mujer que la publicidad de la época pretendía promulgar y los vestigios del pasado cifrados en una vestimenta tradicional, al tiempo que revela la artificiosidad del propio dispositivo publicitario. En *Komol* (1932), la célebre y citada fotografía que ilustró un anuncio de tinte capilar, que obtuviera en 1933 el primer premio de la *Deuxième Exposition Internationale de la Photographie et du Cinéma de Bruxelles*, las fotografías renuncian abiertamente al tipo de figuración habitual para ese tipo de productos: no apelan a glamorosas modelos femeninas luciendo exultantemente una cabellera sedosa, sino que optan por la sobriedad y la descripción en la composición. Montados sobre una red metálica que deja entrever la silueta de un perfil femenino recortado en cartón, dos mechones de cabello artificial testimonian la eficacia del producto; en el ángulo superior izquierdo puede leerse la moderna tipografía del logotipo. A su vez, *Komol* fue un ejercicio estético integral —de diseño, tipografía y montaje fotográfico— en el que Stern y Auerbach claramente retomaron y aplicaron las enseñanzas de su profesor en la Bauhaus, Walter Peterhans, en la observación de formas, texturas, materialidades de los objetos, así como en la búsqueda del equilibrio en la composición. En síntesis, forma y contenido se apoyaban mutuamente: la experimentación con la técnica, eminentemente vanguardista, era el lenguaje apropiado para las nuevas representaciones femeninas que los nuevos tiempos reclamaban (Fig. 1 y 2. Ver Anexo).

En los *Sueños de Idilio*, los sustitutos de la imagen femenina proliferan, delineando constelaciones de densidad significativa. El maniquí se erige en uno de los motivos visuales más sugestivos y pregnantes, y evoca tradiciones plásticas consolidadas con las vanguardias, al tiempo que las interpela y las somete a dobles roles novedosos. Una atmósfera metafísica de resonancias *decbirquianas* impregna ciertos fotomontajes en los cuales lo familiar, conocido y cercano se presenta bajo aspectos siniestros o desconcertantes. No es una elección azarosa que Stern haya apelado a toda una imaginaria conformada por figuras o escenarios que resuenan cercanos a la obra del artista griego. Jean Clair advierte, sagazmente, una singular coincidencia entre los postulados estéticos de De Chirico que, hacia las postrimerías de la década del veinte, "uniendo un sentimiento estético a una alteración psíquica,

descubría el lado 'espectral', 'fantasmal', 'melancólico' o terrorífico de las escenas más familiares y constataba la impotencia del arte en combatir la amnesia" (1999: 54) con el ensayo de Freud "Lo siniestro" (1919) que establecía vinculaciones entre estética y psicología.⁸ Clair remarca que tal concomitancia en las fechas, los términos y el tono utilizado para describir un sentimiento semejante, dan cuenta de un espíritu de época y de una sensibilidad compartida. Stern (que cultural y epocalmente se hallaba cercana a Freud y De Chirico) hábilmente se sirve de dicha consonancia que acerca un estado psíquico, o un sentimiento, a una estética. Evidentemente la ecuación, probada por las vanguardias, resultaba eficaz para sumergirse de lleno en el mundo de los sueños.

⁸ La noción de "lo siniestro" ofrece una interesante línea de entrada al relato desplegado por los *Sueños* de Stern, precisamente por la oscilación entre cotidianeidad y monstruosidad que las fantasías de las lectoras escenifican. Las fantasías oníricas representadas en los fotomontajes expresan siempre un conflicto psíquico, un trauma que retorna en la memoria de la soñante/lectora, que lo convierte en materia narrativa. Una de las particularidades de muchos de los *Sueños* es que lo perplejo o extraño emerge en escenarios o situaciones familiares, en circunstancias cotidianas referidas a problemáticas hogareñas, conflictos matrimoniales o de pareja, complejos de personalidad, es decir ligado a todo el universo de aspectos —las personas, las cosas, las sensaciones, impresiones y vivencias— que, según Sigmund Freud, pueden evocar el sentimiento de lo *siniestro unheimlich*. En su escrito "Lo siniestro", que data de 1919, Freud rastrea la etimología del término y de su antónimo *heimlich* al que define como "lo íntimo, secreto y familiar, hogareño, doméstico" (2484) para demostrar cómo esta última acepción no es antagónica de la anterior, sino que, ciertamente la integra cada vez que se produce el retorno a la conciencia de algún elemento familiar que había sido reprimido. Freud esboza un repertorio de procedimientos que pueden despertar el sentimiento de lo siniestro tanto en lo que se vivencia como en lo que se imagina, especialmente en las producciones artísticas o ficcionales (aunque en este aspecto establece una distinción ya que plantea que en el dominio de obra poética lo reprimido es dispensado de una prueba de verdad, a la vez que se cuentan con más estrategias para provocar efectos siniestros que en la vida real). Dentro del dominio de la narrativa y la mitología precisa que tanto las figuras de muñecas o autómatas, las supersticiones o la magia, así como el tema del doble —cuando el yo se presenta desdoblado, escindido o sustituido por figuras que escenifican la repetición de lo semejante, al reproducir rasgos físicos o psicológicos de un sujeto— son los procedimientos más destacados por medio de los cuales surge lo siniestro. Sigmund Freud "Lo siniestro" en *Obras completas* (Trad. Luis López Ballesteros) Cap. VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974 [1919], pág. 2484.

Los espacios ambiguos —interiores o exteriores— poblados por maniqués en lugar de figuras humanas, los escenarios habitados por sombras distorsionadas o incongruentes con respecto a los objetos, el aspecto rígido en las perspectivas, los escenarios despojados, son algunos de los componentes que asoman en los fotomontajes y que parecerían responder a uno de los imperativos que Stern recuerda en el trabajo con Gino Germani: la insistencia en representar “formas intranquilas” (Stern, 2003: 29). Así, en lugar de recurrir a figuraciones barrocas de lo monstruoso o a escenarios turbulentos, recargados de elementos pesadillescos, la fotógrafa opta por la economía y la concisión compositivas: con escasos elementos visuales es posible suscitar de un modo elocuente la “inquietante extrañeza”. Ciertos fotomontajes incluyen citas que refieren a obras de la pintura metafísica. “Los sueños de admoniciones” establece un diálogo directo con *Misterio y melancolía de una calle* de De Chirico (1914) no sólo por la coincidencia isomórfica, dada por la similitud entre los elementos compositivos, particularmente por la figura/sombra de la niña, sino especialmente por el clima de estupor y extrañamiento que domina en ambas escenas. En el cuadro de De Chirico, la niña, absorta en el juego con el aro, no advierte la amenaza que se cierne sobre ella. La calle desierta y sus construcciones albergan los signos del peligro: el carronato de circo abierto, la oscuridad de las interminables arcadas, la sombra proyectada sobre la plaza. En “Los sueños de admoniciones”, por su parte, la sombra es interpretada como un “íntimo disgusto”, un complejo inconsciente de la soñante con respecto a su propia conducta y apariencia. Pero la principal amenaza proviene de la figura que proyecta la sombra, una clava de gimnasia a la que el analista, siguiendo el criterio del simbolismo onírico freudiano, homologa a una figura masculina.⁹ El fotomontaje clausura una lectura posible: completa lo que en la pintura de De Chirico se hallaba “fuera de campo”, le otorga una corporeidad, aunque enigmática, a los fantasmas que amenazan a la niña, sugiriendo, abiertamente, connotaciones sexuales (Fig. 3).

En “Los sueños de proyección” (Fig. 4), dispuestos sobre un fondo oscuro en cuyo horizonte se adivina un cielo borrasco, tres maniqués y una figura humana entablan un tipo de relación o diálogo entre sí. La figura central que domina la

⁹ Freud establece una serie de generalizaciones respecto de los elementos presentes en los sueños y de su simbolismo, especialmente de aquellos que tienen que ver con la representación de lo masculino y lo femenino y que se vinculan con su teoría de la sexualidad: “Aún cuando los estudios sobre los símbolos del sueño se hallan muy lejos todavía de un resultado definitivo, podemos ya establecer con seguridad toda una serie de afirmaciones generales y datos particulares que las confirman. Existen símbolos que pueden interpretarse casi siempre del mismo modo [...] Los más diversos objetos son empleados para la designación simbólica de los genitales”. De este modo, interpreta que agudas armas y objetos alargados y rígidos como troncos de árbol o bastones representan los genitales masculinos, mientras que objetos tales como armarios, cajas, coches o estufas, los femeninos. En Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, *op. cit.*, p. 61.

composición es una mujer de mediana edad a la que se le atribuye una visión pesimista y deshumanizada del mundo que la lleva a proyectar en sus semejantes figuras híbridas o amorfas y sin rostro. Luego de explicar una vez más, a un público lego en materia de psicoanálisis, que los sueños a menudo expresan ideas a través de símbolos, el analista se pregunta: "¿cuál es el significado de esos seres extraños, inhumanos y casi monstruosos que rodean a la soñadora?" (Rest, 1950: 2). Cotejando la frase precedente con la imagen podríamos preguntarnos por qué la pose y la actitud del personaje femenino hacia los dobles no revelan inquietud sino, incluso, cierta complacencia. Los dobles están compuestos por algunos de los elementos característicos de la iconografía metafísica: un maniquí de costurera, un elemento de trigonometría (el compás) cuerpos geométricos (las esferas que componen las cabezas). Sin embargo, hay algo en ellos que impide una evocación plena de la angustia que permea ciertos estados oníricos: la utilización de objetos cotidianos u ordinarios (broches de ropa, clips para sujetar papeles) o pertenecientes a un campo semántico alejado del tema principal que domina en la composición (balones de volleyball y rugby), quiebra con la solemnidad, le sustrae al sueño su condición original trágica o turbadora. La soñante proyecta sus frustraciones en figuras ligeramente fantochescas y ese deslizamiento la enfrenta de manera indirecta con sus miedos.

Con otros fotomontajes, Stern explora visualmente las fronteras borrosas que separan lo humano de lo artificial; en dicho terreno movedizo, la realidad y la fantasía se confunden, y emergen los aspectos más siniestros y neuróticos de la personalidad de las soñantes. A diferencia de la saga de muñecas que habían recorrido, de la mano de las vanguardias, Europa durante la Primera Guerra Mundial, muchas de las cuales aparecían acechadas por una sexualidad atormentada enunciada desde una voz masculina, las muñecas de Stern ponen en escena el infortunio de los deseos femeninos narrado por sus protagonistas. En "Los sueños de anhelos desmesurados" (Fig. 5), la imagen onírica le recuerda a la soñante complejos de su infancia relacionados con una frustración causada por no poseer muñecas tan hermosas como las de sus amigas, motivo que permaneció latente y se convirtió en cifra de los fracasos en la adultez. La hibridación del cuerpo de la protagonista con el de una muñeca en dos entidades que combinan fragmentos humanos y artificiales, establece un juego de ambigüedades que no resultan amenazantes, sino más bien risueñas. El posible efecto turbador que la muñeca podría haber representado se desestabiliza rápidamente en una composición que no disimula sus propias "costuras", la factura artesanal del montaje entre elementos diversos de naturaleza casera. Por otro lado, "Los sueños de muñecos" (Fig. 6), posteriormente titulado por Stern "Sorpresa" muestra a un personaje femenino enfrentado a una figura infantil (muñeco) de apariencia inofensiva que, contrariamente a lo esperado, no despierta sentimientos maternos sino terror. El personaje principal, encerrado en una especie de callejón sin salida, espía horrorizado a través de los dedos de una mano con los que cubre su rostro, mientras el niño alza sus brazos en actitud de reclamo hacia la figura adulta.

Los dobles mecánicos del ser humano asumen un lugar protagónico en los *Sueños de Idilio*, motivos que ponen en escena las consecuencias del proceso de racionalización e industrialización acelerada de mediados de siglo y, consecuentemente, del surgimiento de nuevas subjetividades. Las mujeres aparecen

representadas como marionetas perdidas o desorientadas, debatiéndose entre los mandatos heredados y las nuevas libertades sociales que todavía no llegaban a vislumbrarse. Entre las aspiraciones colectivas femeninas afloran las "imágenes de deseo", en términos de Walter Benjamin (2005), y los objetos que las concretizan en un mercado de consumo de bienes simbólicos.¹⁰ A partir de una composición dominada por la figura de una escultura de líneas clásicas, postulada como modelo de belleza, y de un personaje femenino en postura de adoración, "Los sueños de perfección" problematizan la calidad de lo bello como fetiche y la búsqueda de la perfección en la forma, que se resume en un culto a la mera apariencia física de los cuerpos (Fig. 7).

2. Mujer y naturaleza / mujer y primitivismo

Si bien los responsables de la interpretación psicoanalítica concedieron a Stern un amplio margen de libertad expresiva en la ejecución de los fotomontajes, también es cierto que, en lo tocante a algunos temas, impusieron directivas precisas sobre ciertas atribuciones, actividades y objetos naturalizados como símbolos de una supuesta "sensibilidad femenina". Stern misma expresa que una de las orientaciones respecto de la composición era: "[...] la insistencia para que aplicara elementos florales o animales" (Stern, 2003:29). Es claro que tal lazo o rudimento esencializado entre mujer y naturaleza es deudor de una larga tradición en la historia de Occidente, un ideologema que recorre con marcada insistencia distintos estratos culturales: la literatura culta o erudita, las producciones del folklore y distintas expresiones populares. Su larga vida se extiende desde las figuras de diosas de la naturaleza en las culturas de la antigüedad, como personificaciones del principio femenino y de los ciclos de nacimiento, fecundidad y muerte, pasando por la imaginaria decimonónica —poblada por ninfas, ménades y mujeres-enredaderas— que, sustentada en las teorías evolucionistas, postulaba a la mujer como parte indiferenciada de la naturaleza¹¹, hasta los usos que muchas artistas modernas llevaron a cabo de tales mitos, torciéndolos, renovándolos o bien recusándolos.¹²

¹⁰ Walter Benjamin, en *Libro de los pasajes* desplegó una lógica dialéctica mediante la cual explica que la modernidad se vuelve hacia la historia antigua y a la vez acelera la ilusión del futuro. El tiempo presente es sustituido por los espacios del "sueño", por la fantasmagoría (o ilusión) que exhibían los pasajes comerciales: la imagen del deseo representada elocuentemente en los bienes de intercambio y en las mercancías, en los ideales de consumo propuestos por el mercado. Véase: Walter Benjamin, *El libro de los pasajes* (Trad. Luis Fernández Castañeda et. al), Madrid, Akal, 2005.

¹¹ Bram Dijkstra dedica gran parte de su investigación sobre las iconografías femeninas en el arte y la literatura del siglo XIX a las connotaciones que adquieren las figuras metafóricas o metonímicas que emparentan a la mujer con formas vegetales. Señala que el ilusionismo evolucionista

De acuerdo con Andreas Huyssen, desde el siglo XIX, la cultura de masas (asociada a bienes culturales, como la novela por entregas, las revistas populares y los folletines) tiene connotaciones de género, aparece vinculada a la mujer, que debe contentarse con géneros menores tales como las artes decorativas, el cuidado de los animales y los arreglos florales (ya que sus habilidades artísticas y estéticas son inferiores a las del hombre); mientras que la cultura auténtica y real pertenece al dominio de lo masculino (2002: 99). La asociación de figuras femeninas con elementos naturales en sus formulaciones más cursis y afectadas, atraviesa varios de los fotomontajes de la serie. "Las flores significan feminidad y todas las cualidades positivas de lo femenino" sentencia sin más Richard Rest, como un latiguillo desgastado que repite en varias ocasiones. Las flores o frutos retoman lugares comunes de lo femenino en "Los sueños de adornos" (Fig. 8), donde dos personajes compiten en coquetería con sombreros enormes recargados con flores artificiales, o en "Sueños de frutos" (Fig. 9), fotomontaje que representa a una figura femenina joven fusionada con un elemento natural como resolución plástica de las frases populares "rosada como una manzana" o "fresca como una manzana". Es sabido que la mujer como flor o fruto es una antigua metáfora, producto de la fantasía erótica

finisecular, que legitimó la inferioridad natural de la mujer con respecto al hombre, se valió del argumento de la reversión a estados primitivos o atávicos para referirse a las civilizaciones o sociedades en las que se evidenciaba un retroceso en la evolución, fenómeno a menudo enunciado bajo los términos de una lucha entre fuerzas superiores (identificadas genéricamente con atributos masculinos) y fuerzas inferiores (asimiladas a características femeninas). Si, citando a Joseph Le Conte (*Evolution: Its Nature, Its Evidences, and Its Relation to Religious Thought*, 1888-1891), Dijkstra afirma que el camino de la humanidad estaba planteado como una trascendencia masculina que se desplazaría desde una "vida inferior externa" a una "vida interna superior", en ese sendero evolutivo las mujeres representaban las fuerzas más regresivas o degenerativas de la naturaleza. La abundancia de motivos pictóricos en los que las féminas son figuradas como enredaderas, flores venenosas o especies vegetales exuberantes, dan cuenta de la fuerza ideológica, en la pintura de la época, del tópico de degeneración femenina. En: Bram Dijkstra, *Idolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo* (trad. Vicente Campos González), Madrid: Debate, 1994 [1986], en especial el capítulo "Las enredaderas y los peligros de la degeneración", págs. 210-234.

- ¹² Un estudio interesante sobre la apropiación de las mitologías de las diosas en la literatura y el arte modernos es el llevado a cabo por Roberta Ann Quance en el compendio de ensayos *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*, Madrid: Machado Libros, 2000. Quance advierte un especial florecimiento de las mitologías de las diosas mujeres a partir del período de entreguerras, y explora las apropiaciones de los mitos antiguos en un heterogéneo conjunto de autoras: Virginia Woolf, Emily Dickinson, Sylvia Plath y Eavan Boland, entre otras.

masculina decimonónica que, tras la aparente fragilidad y delicadeza denotadas por el aspecto estético de dichos elementos, percibía una seductora ambigüedad que los convertía en objetos de fascinación, de inspiración poética o pictórica.

No todas las representaciones femeninas de la columna psicológica abonaron ese imaginario romántico en sus versiones más pauperizadas o estereotipadas. Algunos fotomontajes desplegaron narrativas visuales que propusieron figuras liminares, en procesos psíquicos o anímicos, entidades arbóreas que representaban a sujetos atravesando períodos de cambio y maduración. Y, al respecto, la iconografía del árbol no sólo resultaba útil para plasmar plásticamente de modo sintético una transición lenta y productiva, sino que enlazaba directamente con algunos conceptos psicoanalíticos que Richard Rest se proponía transmitir. El texto interpretativo de "Los sueños de individuación" (Fig. 11) comenzaba con una explicación simplificada del proceso teorizado por Jung: "Se nace como seres separados, pero no se llega a individuos realmente autónomos sino a través de un proceso de crecimiento de la propia personalidad que nos lleva a ser auténticamente *uno mismo, lo que uno debe ser*" (Rest, 1949: 2). En ese sueño, el árbol representa aquello que se desarrolla de forma natural, en equilibrio. También podía ser sinónimo de mejoría anímica o física, como en "Los sueños de curación" (Fig. 10). Jung, al investigar el concepto de inconsciente, en sus estructuras personal y colectiva, y sus formas simbólicas de expresión, había advertido en los sueños cierta ordenación o modelo, al que denominó "proceso de individuación". Ciertos elementos o tendencias que se reiteran en los sueños siguen una regulación oculta ordenada por un proceso lento e imperceptible de desarrollo psíquico. En tanto ese desarrollo psíquico no es consciente, sino que se produce involuntariamente y de forma natural, en los sueños se simboliza frecuentemente por medio del árbol (Von Franz, 1984: 160). Resulta comprensible, entonces, la eficacia simbólica contenida en la metáfora del árbol. Pero, además, la resolución plástica elegida por Stern para plantear la idea, potencia la problemática filosófica del sujeto que ve representadas u objetivadas partes de su ser por fuera de sí. El personaje femenino del sueño observa, desde un distanciamiento plácido, su propio proceso madurativo. Como en *La condición humana* de René Magritte, referente culto que el fotomontaje de Stern, evidentemente, cita en aspectos compositivos y conceptuales, lo que se pone en cuestión es la representación que el sujeto hace de un objeto (o de sí mismo). El procedimiento deja al descubierto, desde una perspectiva metafísica, la cosificación a la que están sometidos las representaciones del mundo, los aparatos conceptuales y el sistema de creencias y sentimientos de los sujetos modernos.

Un interés que compartieron las vanguardias de principio de siglo, especialmente el surrealismo, con el psicoanálisis fue la apelación a mitos y a rituales como modo de acceso a lo inconsciente. La exploración del mito hallaba, en las culturas ancestrales, una fuente de significaciones rica y compleja y en el hombre primitivo un "otro" salvaje cuyos resabios instintivos y agresivos permanecían en la psiquis del hombre moderno. Mientras las tendencias de los movimientos artísticos en el período de entreguerras hacia el irracionalismo primitivo revelaban una curiosidad similar a la experimentada por lo no normativo, la locura, el ocultismo, la sexualidad, lo maravilloso y los sueños; algunas corrientes psicológicas contemporáneas a aquellos trataban de hallar correspondencias entre la propensión de los salvajes y

del hombre civilizado a crear símbolos y expresarlos por medio de los sueños. Freud denominaba "remanentes arcaicos" a las formas mentales que no se derivaban exclusivamente de la experiencia individual del soñante, sino que correspondían a signos innatos, heredados por la mente humana; en tanto que Jung encontraba en el concepto de "imágenes primordiales" luego llamadas "arquetipos" una nominación para las representaciones mentales, los motivos y los símbolos contenidos en los sueños, las fantasías y las visiones (Jacobi, 1963: 75).

En los *Sueños* la representación de los trastornos psíquicos adoptó, en ocasiones, la forma de fantasmas y regresiones infantiles. Tal retorno de los instintos, de los traumas, en las psiquis de las soñantes aparecía acompañado de mitos y formas de cuerpos primitivos. Pero, la inclusión de imágenes de culturas originarias en los fotomontajes de Grete Stern no tuvo como motivación el exotismo, el colonialismo o incluso el carácter condescendiente con el que la vanguardia europea se había aproximado a las culturas Otras. La apelación a lo primitivo habilitaba la expresión de la estructura anacrónica, en estratos de vivencias heterogéneas, que define al inconsciente. Las protagonistas de los fotomontajes no se enfrentaban a las inclemencias del medio sino, fundamentalmente, a una barbarie de la cultura. No experimentaban una relación atormentada con la naturaleza, padecían las consecuencias deshumanizadoras de una sociedad racionalista. Así, el personaje de "Sueños de muerte y salvación" repite como un acto mimético, ritual y neurótico una fantasía onírica que la encuentra implorando piedad hacia "una máscara de color cobrizo y ojos crueles que [la] miraban fríamente" (Rest, 1949b: 2). O, "Los sueños de elementos dinámicos" plasmaba visualmente a través de una locomotora saliendo de la boca de una máscara antigua los temores más profundos y arraigados de la soñante respecto de los desbordes de sus "fuerzas inconscientes" o "energías psíquicas" (Fig. 12 y 13)

3. Mujer y cultura de masas

En 1929, las jóvenes Grete Stern y Ellen Auerbach abrían su estudio fotográfico *ringl & pit* en la ciudad de Berlín y comenzaban un trayecto compartido de experiencias vitales y estéticas en el convulsionado ambiente cultural de entreguerras. Gracias a la herencia dejada por el que fuera su principal maestro en la Bauhaus de Dessau, Walter Peterhans, un legado de aprendizaje a la vez que material y simbólico (ya que les había cedido sus instrumentos de trabajo), las fotógrafas pudieron montar el pequeño estudio y dedicarse profesionalmente a la fotografía comercial, el diseño y la publicidad. Tales actividades no fueron solo un medio de sustento económico sino principalmente modos de ensayo, vías de experimentación estética que trazaron los lineamientos de los proyectos artísticos desarrollados en épocas posteriores cuando, ante el avance del nazismo, ambas decidieron emigrar a América.

El *disfraz*, el juego y la búsqueda de múltiples vías de expresión fueron constantes durante la experiencia berlinesa. Es así que en 1930, a la par que otros ejercicios fotográficos en los que domina una fuerte impronta de la Nueva Objetividad, Stern y Auerbach, realizaron un corto cinematográfico al que llamaron *Gretebe* (diminutivo de Grete) *tiene el día libre* (6 min.). Mientras que Auerbach se encargaba de la filmación, Stern, su madre y Horacio Coppola, fotógrafo argentino

que posteriormente se convirtiera en su esposo, protagonizaban, caracterizados como en las novelas sentimentales típicas de la época, una historia de tintes melodramáticos.¹⁵ El argumento del corto es tan simple como eficaz: condensa, en pocos minutos, la vida de una mucama en su tiempo libre, en ese resto de la jornada que el mundo del trabajo concede a las actividades no productivas. El personaje principal, Gretche (Grete Stern), sale a dar un paseo y va a una heladería. Mientras toma un helado, hojea la sección de modas de una revista femenina donde aparecen fotografías de novias vestidas de blanco. Su mirada, ensimismada en los figurines, no advierte lo que sucede en el ambiente; sus fantasías la abstraen del contacto interpersonal. Gretche tiene el característico sueño de toda mujer joven soltera, casarse, y la ambición de ascender en la escala social (denotada por el deseo de poder usar los vestidos lujosos que se promocionan en las revistas). Sin que ella lo note, un joven de apariencia elegante (Horacio Coppola) la observa desde una mesa vecina. A la salida, la intercepta y le pide una cita, pero ella, perturbada ante la propuesta e inquieta porque es la hora de regreso a su trabajo, no le contesta. Cuando llega a la casa de sus patronos, la señora (madre de Grete Stern) la está esperando. Gretche se pone el delantal de trabajo mientras recibe indicaciones sobre las tareas pendientes.

La historia se construye sobre una paradoja que resume la vida de una muchacha de clase popular. Pone en escena las acotadas posibilidades de esparcimiento y de vida social de una empleada doméstica, alienada por un trabajo que absorbe el poco tiempo libre del que puede gozar. La protagonista vive en el idilio de las novelas sentimentales, y pendiente de los estereotipos femeninos de las revistas de moda. Se identifica con sus heroínas, es una eficaz consumidora de las ficciones difundidas por la cultura de masas, pero se revela torpe e inexperta para flirtear o entablar relaciones con los hombres por fuera de ese mundo de fantasía. Sus ideales de felicidad, alimentados por las narrativas románticas, se autoconsumen en el régimen de la ficción.

El corto anticipa, con algunas diferencias, la mirada crítica que Grete Stern adoptará en *Idilios* sobre los ideales femeninos promovidos por la cultura de masas. El distanciamiento y la parodia como estrategias de representación asumen un carácter descalificador, y a la vez registra un tono sentencioso, sobre los hábitos de consumo cultural de un sector mayoritario de las mujeres durante la República de Weimar. Grete Stern y Ellen Auerbach fueron protagonistas de ese período de intensos cambios y redefiniciones, relativos a la participación de las mujeres en el

¹⁵ El corto es mencionado y descrito en el libro-catálogo que recoge gran parte de los trabajos de Ellen Auerbach: desde su etapa de formación y luego la experiencia laboral compartida con Stern, las fotografías de los viajes por Europa y Latinoamérica, hasta su asentamiento definitivo en los Estados Unidos. Ellen Auerbach era una asidua espectadora cinematográfica. Su interés por el cine y la filmación la llevó a realizar varios cortos: *Gretchen tiene el día libre* y *Día alegre en Rügen* (1930); *Tel Aviv* (1934) y *Bertolt Brecht* (1936). En AA.VV., *Ellen Auerbach. La mirada intuitiva*, op. cit.

mundo profesional y laboral. En la Alemania del período de entreguerras, junto a las ocupaciones más tradicionales ligadas a los sectores de la agricultura y el trabajo doméstico, se abrían paso las nuevas profesiones liberales, el empleo en las oficinas y el comercio. Un porcentaje importante de mujeres de extracción burguesa — muchas de ellas también de origen judío— tuvieron, en palabras de Atina Grossmann, el "privilegio de elegir una profesión" (1995: 12). En ese grupo se encontraban las más arriesgadas, aquellas que experimentaron con nuevos canales de expresión como la fotografía, la publicidad o el cine. Trabajaron en los medios periodísticos, se independizaron económicamente, contribuyeron a la evolución de la fotografía profesional en el ámbito científico y artístico. Es claro, entonces, que en el contexto planteado, el corto de Stern y Auerbach asume el carácter de una proclama, de un manifiesto que denuncia y reprueba los imaginarios femeninos más arcaizantes, aquellos provenientes de una tradición que procuraban quebrar en pos de los ideales femeninos de la "nueva mujer". Esta mujer moderna surgida en los años 20 mostraba actitudes diferenciales respecto de sus predecesoras en un abanico de aspectos: desde la redefinición de las libertades sexuales o el ingreso en profesiones consideradas masculinas hasta cambios en los hábitos del vestir o del comportamiento en público. Para las fotógrafas, su labor profesional fue una plataforma desde donde abonar ese imaginario de la "nueva mujer". El oficio les permitió forjar un espacio laboral y, simultáneamente, un lugar de enunciación. Como acertadamente sostiene Ute Elkidsen, valiéndose de una sinécdoque potente, para las fotógrafas de la República de Weimar, la cámara fue un "instrumento de autodeterminación" (1995: 20). Muchas de las fotógrafas europeas del período de entreguerras, luego de recibir una formación en sus países de origen, emigrarían hacia el continente americano, donde transmitirían sus aprendizajes y así contribuirían a la modernización de la práctica en las diversas metrópolis de acogida.

La distancia que media entre la producción visual temprana de Stern y los fotomontajes realizados para "El psicoanálisis te ayudará" habilita cambios y ajustes en el posicionamiento crítico. El carácter paródico de las composiciones continúa, pero adopta una inflexión abiertamente irónica que juega con el absurdo, como procedimientos que establecen mediaciones entre la fotografía de vanguardia y el arte de masas. Al intervenir política y estéticamente en una revista femenina de la industria cultural, Stern diseña modos de apropiación y negociación de lo popular, mide y calibra la denuncia y la concesión.

Como se ha indicado en *Después de la gran división*, Andreas Huyssen¹⁴ sostiene que la principal dicotomía que rige el modernismo, y que aparece subsumida bajo los ejes arte elevado/cultura de masas, tiene connotaciones de género. Según el autor, la cultura de masas ha sido vista, desde fines de siglo *xx* hasta

¹⁴ Sobre este tema, véanse también: María Teresa Gramuglio, "Un postmodernismo crítico" en *Punto de vista*, Año xv, Nº 42, abril de 1992 y Nora Catelli, "La biblioteca falseada" en *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*, Barcelona, Anagrama, 2001, págs. 101-112.

mediados del siglo xx, como pasiva, impuesta desde arriba, irracional, inconstante y peligrosa, todos ellos atributos que se imaginaban propios de lo femenino. Tomando como paradigma *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, Huyssen identifica en Emma Bovary la figura de la lectora romántica de folletines, cooptada por la narrativa melodramática trivial, mientras plantea que el gran arte fue un dominio reservado a los hombres. Puntualiza:

Un aspecto de esta diferencia que resulta importante para mi análisis sobre las inscripciones de género en el debate de la cultura de masas es que la mujer (Madame Bovary) aparece definida como lectora de una literatura inferior —subjetiva, emocional y pasiva— en tanto el hombre (Flaubert) emerge como escritor de una literatura genuina y auténtica, objetiva, irónica y con pleno control de sus medios estéticos (págs. 92-93).

Al parecer de Huyssen, los primeros ensayos para alterar la ecuación modernista se manifiestan en las tentativas de la vanguardia histórica de reconciliar el arte con la vida. Sus integrantes procuraron borrar las fronteras entre el arte elevado y la cultura de masas a través de propuestas políticas de irrigación mutua entre ambas instancias. Tales experiencias crearon un clima propicio para que, en épocas posteriores, la irrupción de las mujeres y del feminismo en las artes permitiera la revalorización de géneros antes considerados menores y devaluados y, por lo tanto, desestabilizaran, la ecuación de la gran división: arte elevado-masculino/cultura de masas-femenino.

Teniendo en cuenta las postulaciones precedentes y centrándonos en los fotomontajes de Grete Stern y en su medio de publicación, ¿qué representaciones se tejen en torno a las mujeres de capas medias y populares, y a sus usos diferenciales de la cultura? ¿Qué relatos se legitiman y cuáles se impugnan? Un recorrido por los sueños que componen la serie permite extraer algunas conclusiones al respecto. En la mayoría de ellos, se liga indisolublemente a las mujeres con el ámbito doméstico, a la par que se demuestra su imposibilidad de acceso a dominios profesionales o artísticos. Los intentos de intervención de las figuras femeninas en dichos espacios y los esfuerzos por pertenecer a esos ámbitos que las rechazan siempre aparecen signados por la falta de experiencia y de pericia, la frustración, la falsa complacencia, el ridículo y la resignación.

Una mujer en el escenario de un teatro, sentada frente a un piano y dispuesta a dar un concierto importante para un auditorio colmado de espectadores es la escena planteada en "El sueño de fracaso" (Fig. 14). La protagonista, angustiada, padece la desaprobación del público al constatar que el teclado del piano es, en verdad, el de su máquina de escribir, la que utiliza a diario en su trabajo como oficinista. Los rostros de los espectadores, provenientes de varias fotos originales agrupadas en la composición, denotan la variedad de reacciones que el equívoco les provoca: risa abierta, suspicacia, burla o simple curiosidad. El especialista expone aspectos de la vida de la soñante que entiende necesarios para explicar los símbolos contenidos en el sueño: la joven desde muy pequeña sentía atracción hacia la música y pese a una situación económica precaria, que la obligó a trabajar como oficinista, había proseguido sus estudios musicales. Ante la vergüenza experimentada en el sueño, ella piensa: "jamás escaparé a la máquina de escribir,

mis esfuerzos sólo me ponen en ridículo y hacen que la gente me desprecie. Mi hora nunca llegará" (Rest, 1948: 2). La intervención del analista termina allí, no hay propuesta superadora alguna, paliativo para la angustia o redención posible. Otro sueño que opera en la misma línea de sentido es "Los sueños de ideales frustrados" (Fig. 15), en el cual aparece una joven que, desconcertada, intenta tocar un violín con un palo de escoba. La voz del especialista desmantela la metáfora que subyace al contenido manifiesto del sueño: la protagonista había depositado todas sus expectativas de desarrollo personal y profesional en la realización de una carrera que, según sus deseos, "haría de su vida algo armonioso" (Rest, 1950b: 2). Pero una vez alcanzado el objetivo fijado, la rutina laboral la decepciona. Es así que se ve a sí misma en un sueño reiterado en el que toca un violín (su ideal) con un palo de escoba (lo cotidiano, vulgar y rutinario). El analista no duda en indicarle que abandone todo tipo de "falso ideal" o "vocación equivocada" (Rest, 1950b: 2).

Ambos sueños ponen en cuestión un desplazamiento entre el arte elevado, especialmente el ámbito de la música, y espacios en donde los elementos relativos a dicha disciplina se corrompen en contacto con objetos del mundo doméstico y laboral. El único uso, errado e impropio, que las protagonistas pueden hacer de los instrumentos musicales, es posible a través de los ámbitos de actividad y de las prácticas que les son habituales y en las que recibieron entrenamiento, un aprendizaje cultural habilitado por el sistema patriarcal. Por el contrario, en los sueños en que las mujeres sí dominan ciertas competencias o habilidades prestigiadas por la alta cultura, su pericia no representa un don, ni una ventaja o cualidad, simplemente es una práctica desacertada, siempre fuera de lugar. En "Los sueños de inexperiencia" (Fig. 16), el contrapunto entre fotografía y texto plantea desvíos interesantes de explorar. La imagen representa a una joven, presuntamente una estudiante, rodeada por pilas enormes de libros y pesados tomos de enciclopedia. Abrumado por el peso—físico y alegórico—del material bibliográfico y del saber contenido en sus páginas, el personaje observa pasivamente la inminente caída de uno de los ejemplares encima suyo. La inercia ante el acontecimiento próximo a ocurrir es cifra de una posible renuncia: la del acceso al conocimiento. La confrontación con el relato verbal abona otra interpretación. El analista juzga a la joven "metid(a) como un ratón en la biblioteca", reconoce que posee erudición pero, a la vez, destaca que no tiene "experiencia vivida" (Rest, 1950 c: 2). De este modo, se establece un contrapunto entre dos planos de la experiencia: por un lado la que otorga el saber o el conocimiento y, por otro, la relativa al dominio de lo vivencial. Mientras que esta última es connotada positivamente por Richard Rest y enlaza directamente con la aventura y la peripetia, zonas tradicionalmente vinculadas al imaginario de lo masculino; la práctica de la lectura se revela como una actividad socialmente improductiva.

Otra serie de fotomontajes, como "Los sueños de ambición" y "Los sueños de rechazo" (Fig. 17 y 18), ponen en escena las fantasías femeninas sustentadas en resortes melodramáticos. Apelan a la dimensión sentimental de los vínculos amorosos, recurriendo a la remanida imagen del noviazgo como instancia en la cual se juega la felicidad o la desdicha de la futura pareja. En el primero de los fotomontajes, la figura de la casadera deseosa de ser correspondida por el Rey de Oros se emparenta con un estereotipo frecuente en la novela sentimental: la joven pobre y bella que vive la quimera de un casamiento que prometa felicidad, no sólo

erótica sino económica. El contraste entre el tamaño de ambas figuras (la novia es mucho más pequeña que el personaje masculino) y la pose de demanda o imploración hacia él, enfatizan una actitud de dependencia y adoración. No obstante, la diferencia en el dispositivo de representación empleado para la construcción de la figura del rey genera un contraste entre los atributos masculinos, supuestamente ansiados. Se ciñe lo indecible a lo que es permitido mostrar: de la cintura para abajo, el cuerpo es representado por medio de una fotografía, prima un criterio de verosimilitud que procura ofrecer una imagen masculina deseable; por el contrario, la mitad superior es un fragmento desgarrado de la carta alusiva. El pretendiente posee dinero y cualidades viriles pero al mismo tiempo es un ser "acartonado", es falso como un rey de barajas. El segundo de los fotomontajes alude, claramente, a uno de los grandes problemas de la vida sentimental que aparece tipificado en la narrativa popular y el folletín: el desengaño amoroso. El personaje central femenino acepta, en actitud pasiva, el rechazo de su prometido.

El mundo del espectáculo, con sus arquetipos y poses, también aparece tematizado en la serie de los *Sueños*. En "Los sueños con actores" (Fig. 19) una mujer mira, embelesada, la boca de un viejo fonógrafo de donde emerge el rostro de un actor que despertaba su deseo y pasión amorosa. Como en otras ocasiones, el especialista interviene para sugerirle a la soñante que abandone las fantasías románticas —en este caso con un actor de radionovela—, tolerables en la adolescencia pero inaceptables en la edad adulta. "Más de una joven que ya ha dejado atrás el período de las alocadas ilusiones suele recaer en ellas" (Rest, 1951: 2), concluye. La imagen del fonógrafo es extemporánea, introduce la espesura del pasado y de la infancia de la soñante, quien recuerda que en su casa materna tenían un tocadiscos, luego desechado por inservible. El analista la anima a que asuma una actitud crítica respecto de sus consumos culturales.

Para finalizar, los fotomontajes de Grete Stern discuten los roles femeninos moldeados por la normativa social y explotados, en su potencia argumentativa, por varios géneros de la revista. En este sentido, su producción visual provoca descentramientos de género respecto de las narrativas que circulan en las textualidades vecinas a los fotomontajes y quiebra las expectativas de lectura de *Idilio*. Vuelve consciente el modo en que se estructura el poder entre las relaciones de género y lo exhibe a partir de una posición crítica. Stern se apropia de un repertorio de imágenes o atribuciones cristalizadas relativas a funciones y características femeninas socialmente deseables, de estructuras heredadas pero aún activas en la cultura masculino-paterna de la época, para filtrarlas y desestabilizarlas. La fotografía sitúa en escenarios predominantemente pesadillescos a mujeres hablando de su mundo, de sus deseos y sus frustraciones. Flanqueadas por elementos y utensilios domésticos que se rebelan, encarceladas en el hogar moderno pequeño burgués, cortejadas por criaturas ridículas o monstruosas y atormentadas por figuras infantiles siniestras: los personajes de los *Sueños* protagonizan las facetas más crueles y patéticas de los sueños femeninos modernos, son el revés de la independencia o autonomía. Si, tal como reza elocuentemente el título de uno de los capítulos de *La razón de mi vida* de Eva Perón (1951), "El hogar o la fábrica", las elecciones vitales disponibles para las mujeres de la época se ceñían a los polos congelados en la disyuntiva planteada (y optar por la segunda variante en desmedro de la primera significaba una

potencial amenaza de renuncia a los deberes maternos)¹⁵. Grete Stern, en una intervención singular, desacomoda la tensión, hace estallar la fórmula y derriba la falsa dicotomía. Ni el hogar, ni el trabajo parecen ser lugares convenientes o afebles para un desarrollo de las potencialidades creativas y productivas de las mujeres. Mucho menos para el cuestionamiento del sistema capitalista o de la estructura patriarcal. Si hay un espacio para las utopías transformadoras concernientes a la posición de las mujeres en la sociedad, esa zona pareciera situarse, en todo caso, en un "fuera de plano", para enunciarlo en términos de Teresa de Lauretis.¹⁶ Es decir, en ese espacio no visible de la imagen o del cuadro fotográfico, pero que es sugerido o inferido por lo que sí es mostrado. Los fotomontajes de Stern no proponen modelos alternativos, pero preanuncian, ostensiblemente, los síntomas de agotamiento de un régimen en las relaciones de género que comenzará a mostrar sus fisuras ya avanzada la convulsionada década del 60¹⁷, cuando las profundas

¹⁵ Susana Bianchi remarca que, aunque con tensiones, para las políticas del estado peronista la maternidad fue considerada incompatible con el trabajo extra-doméstico. Al respecto, el texto de carácter autobiográfico de Eva Perón, establecía una serie de principios: "Todos los días millares de mujeres abandonan el campo femenino y empiezan a vivir como hombres. Trabajan casi como ellos. Prefieren, como ellos, la calle a la casa. No se resignan a ser madres ni esposas... Sentimos que la solución es independizarnos económicamente y trabajamos en cualquier parte, pero ese trabajo nos iguala a los hombres y ¡no!, no somos como ellos. Por eso el primer objetivo de un movimiento femenino que quiera hacer bien a la mujer, que no aspire a cambiarlas en hombres es el hogar" en Susana Bianchi, "Las mujeres en el peronismo", *op.cit.* pág.319.

¹⁶ De Lauretis toma el término "fuera de plano" de la teoría del cine. En el cine clásico, el fuera de plano es lo borrado y refundido en la imagen; el cine de vanguardia, en cambio, lo ha hecho visible poniendo en evidencia su ausencia en el cuadro y demostrando que incluye a la cámara y al espectador. En De Lauretis, *op. cit.* p. 34.

¹⁷ Para David Foster, los fotomontajes de los *Sueños* pueden considerarse como (proto) feministas: "I think it is clear that the importance now accorded the *Sueños* has very much to do with the feminist analysis of culture, both in the way in which Stern's work can be seen to intervene in cultural production (male dominated photography in this case) from a (proto)feminist perspective, and the way in which Stern's photographs lend themselves for a feminist reading as part of a feminist survey of cultural productions regarding women's lives." La afirmación de Foster es problemática, en tanto emplea el término "feminismo" de manera laxa y sin historizarlo. David Foster "Dreaming in Feminine: Grete Stern's photomontages and the parody of psychoanalysis" en *Ciberletras* Nº 10, en línea <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v.10/foster.htm>> [Consulta: 13 jul.2008].

transformaciones operadas a nivel social y los movimientos culturales, intelectuales y políticos, planteen redefiniciones, entre otras áreas, en las relaciones entre los sexos, la vida familiar, la moral sexual y las expectativas de desarrollo de las mujeres en el terreno profesional, laboral y personal. Es en ese momento cuando la vanguardia cultural se embanderará bajo un ideal de mujer libre y emancipada, modelo todavía no visible (o no visibilizado) plenamente en los 50.

Bibliografía

Fuentes primarias

Rest Richard (1948,a) "El psicoanálisis le ayudará", *Idilio* Nº 2, 2 de noviembre.

_____ (1948, b). "El psicoanálisis le ayudará" en *Idilio* Nº 7, 7 de diciembre.

_____ (1949, a). "El psicoanálisis le ayudará" en *Idilio* Nº 23, 26 de abril.

_____ (1949, b). "El psicoanálisis le ayudará" en *Idilio* Nº45, 27 de septiembre.

_____ (1950 a). "El psicoanálisis le ayudará" en *Idilio* Nº 81, 6 de junio.

_____ (1950 b). "El psicoanálisis le ayudará" en *Idilio* Nº 76, 2 de mayo.

_____ (1950 c). "El psicoanálisis le ayudará" en *Idilio* Nº 77, 9 de mayo.

_____ (1951) "El psicoanálisis le ayudará" en *Idilio*.Nº 117, 13 de febrero.

Fuentes secundarias

AA.VV. (2002). *Ellen Auerbach, La mirada intuitiva*, Barcelona, Fundació La Caixa.

Ades, Dawn (1976) 2002). *Fotomontaje* (Trad. Elena Llorens Pujol), Barcelona, Gustavo Gill.

Aguilar, Paula, et al. (2004). "Otro origen de la Sociología Científica en la Argentina: Germani entre la interpretación de los sueños y la Sociología Electrónica" en *Actas de VI Jornadas Nacionales de Sociología ¿Para qué la Sociología en la Argentina actual?*, Buenos Aires, Carrera de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires (mimeo).

Alcoff, Linda (1989). "Feminismo cultural versus post-estructuralismo: la crisis de identidad en la teoría feminista" en *Feminaria* Nº 4, Noviembre.1-19.

Ariza, Julia (2009). "Bellezas argentinas y *femmes de lettres*. Representaciones de la mujer en la revista ilustrada *Plus Ultra* (1916-1930)" en Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela (comps.) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 81-106.

Bazzano Nelson, Florencia (1995). "Dreamed Women: Grete Stern's Photomontages", ensayo presentado en el Simposio de Graduados del Departamento de Arte e Historia del Arte de la Universidad de Nuevo México, Albuquerque (mimeo).

Ben Gullco, Jorge (1982). "Stern" en *Fotógrafos argentinos del siglo xx*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Berger, John (2006). *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili.

Bianchi, Susana (1993). "Las mujeres en el peronismo (Argentina, 1945-1955)" en Duby, Georges y Perrot, Michelle, *Historia de las mujeres en Occidente*, Tomo X, *Los grandes cambios del siglo y la nueva mujer* (trad. Marco Aurelio Galmirani), Madrid, Taurus.

Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge.

Catelli, Nora (2001). "La biblioteca falseada" en *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*, Barcelona, Anagrama. 101-112.

Clair, Jean (1999). *Malinconía*, Madrid, Visor.

Cosse, Isabella (en prensa). "Los nuevos prototipos femeninos en los años 60 y 70: de la mujer doméstica a la joven "liberada" en Andujar, Andrea, et al., *Historia, Género y Política en los 70*, Editorial Luxemburg.

Crego, Charo (2007). *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo xx*, Madrid, Abada Editores.

De Lauretis, Teresa (1996). "La tecnología del género" (Trad. Ana María Bach y Margarita Roulet) en revista *Mora* N º2, noviembre de 1996. 6-34.

Dijkstra, Bram (1986) 1994). *Idolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo* (trad. Vicente Campos González), Madrid, Debate.

Duby, Georges y Perrot, Michelle (dirs.) (1994). *Historia de las mujeres, El siglo xx. Guerras, entreguerras y posguerra*. Tomo 9, Madrid, Taurus.

Eskildsen, Ute (1995). "La cámara como un instrumento de autodeterminación" en AA.VV. *Les dones fotògrafes a la República de Weimar. 1919-1933*, Barcelona, Fundació La Caixa.

Foster, David William (2003). "Dreaming in Feminine: Grete Stern's photomontages and the parody of psychoanalysis" en *Ciberletras* N º 10. [en línea] <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v.10/foster.htm>> [Consulta: 13 jul.2008]

Gramuglio, María Teresa (1992). "Un postmodernismo crítico" en *Punto de vista*, Año xv, N º 42, abril.

Freud, Sigmund (1900) 1974). *La interpretación de los sueños* (Trad. Luis López Ballesteros), Barcelona, Círculo de Lectores.

-
- _____ (1919) 1974). "Lo Siniestro" en *Obras completas* (Trad. Luis López Ballesteros), Cap. vii, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Grossmann, Atina (1995). "Elegir profesión...un privilegio de las mujeres burguesas" en AA.VV. *Las dones fotógrafas a la República de Weimar. 1919-1933*, Barcelona, Fundació La Caixa.
- Huysen, Andreas (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (Trad. Pablo Gianera), Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Jacobi, Jolande (1963) *La psicología de C. G. Jung*, Madrid, Espasa Calpe.
- Jameson, Fredric (2002). *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, Buenos Aires, Gedisa.
- Jung, Carl (1984). *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Biblioteca Universal Contemporánea.
- Krauss, Rosalind (2002) *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos* (Trad. Cristina Zelich), Barcelona, Gustavo Gili.
- Lavin, Maud (1985). "Ringl & pit: The representation of women in German advertising, 1929-1933" en *The Print Collectors Newsletter*, Vol. xv, Nro. 3, July - August , págs.89-93.
- Lobato, Mirta Zaida (2005). *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo xx*, Buenos Aires, Biblos.
- Maynes, Mary Jo (2003). "Cultura de clase e imágenes de la vida familiar" en Kertzer, David y Barbagli, Marzio (comps.) *Historia de la familia europea* (vol.2) *La vida familiar desde la Revolución Francesa hasta la Primera Guerra Mundial (1789-1913)*, Barcelona, Paidós.
- Moreno, María (2009). "A cámara desperta", en *Stern, Grete (2009): Os sonhos de Grete Stern*, Sao Paulo, Museo Lasar Segall, págs.8-20.
- Nari, Marcela (2000). "Maternidad, política y feminismo" en Gil Lozano, Fernanda, Pita, Valeria Silvina y Ini, María Gabriela (dir.), *Historia de las mujeres en la Argentina. Siglo xx*, Buenos Aires, Taurus, págs. 215-216.
- Perón, Eva (1951). *La razón de mi vida*, Buenos Aires, Peuser.
- Plotkin, Mariano Ben (1997). "Freud, Politics and the Porteños: The Reception of Psychoanalysis in Buenos Aires, 1910-1943" en *The Hispanic American Review*, Vol. 7, No. 1, Feb.págs. 45-74.
- _____ (2003) *Freud en las pampas. Orígenes y desarrollo de una cultura psicoanalítica en la Argentina. (1910-1983)*. Buenos Aires, Sudamericana.
- _____ (2004). "El psicoanálisis antes del boom" en Biagini, Hugo y Roig, Arturo (dir.), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX. Obrerismo, vanguardia, justicia social*, Tomo II, Buenos Aires, Biblos, págs. 519-542.

- _____ (2007). "Sueños del pasado y del futuro. La interpretación de los Sueños y la Difusión del Psicoanálisis en Buenos Aires (ca.1930 – ca. 1950)" en Mayol, Sandra y Madero, Marta (eds.), *Formas de Historia Cultural*, Buenos Aires, Prometeo; Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, págs.247 -271.
- Príamo, Luis (1995). *Grete Stern. Obra gráfica en la Argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- _____ (2003). *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie completa. Edición de la obra impresa en la revista Idilio (1948-1951)*, Buenos Aires, Fundación C.E.P.P.A.
- Quance, Roberta (2000). *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*, Antonio Machado, Madrid.
- Ringl & Pit. Grete Stern, Ellen Auerbach*, (1993). Catálogo de exposición, textos de Ute Eskilden y Susanne Baumann, Museum Folkwang, Essen.
- Rocchi, Fernando (1999). "Inventando la soberanía del consumidor: publicidad, privacidad y revolución del mercado en Argentina" en Madero, Marta y Devoto, Fernando (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural (1870 -1930)*, Tomo II, Buenos Aires, Taurus.
- Sánchez, María Victoria (2006). "Sueños de mujeres. La revista *Idilio* y la transformación de la familia en los años 1940-1950", en revista *Ojos crueles*, Año 2, Nº 3, Otoño.
- Scott, Joan (1993). "El género: una categoría útil para el análisis histórico" en Cangiano, María Cecilia y Dubois, Lindsay (comps.), *De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*, Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, págs.17-50.
- Stern, Grete (2003). "Apuntes sobre fotomontaje", en Príamo, Luis, *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern*, Buenos Aires, Fundación C.E.P.P.A, págs. 29-33.
- Vezzetti, Hugo (1999). "Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas" en Devoto, Fernando y Madero, Marta, *Historia de la vida privada en la Argentina* Tomo II, Buenos Aires, Taurus, págs.173-197.
- _____ (2003). "El psicoanálisis y los sueños en *Idilio*" en Príamo, Luis (coord.), *Sueños. Fotomontajes de Grete. Stern. Serie completa. Edición de la obra impresa en la revista Idilio (1948-1951)*, Buenos Aires, Fundación C.E.P.P.A. págs. 149-159.
- Von Franz, Marie-Louise (1984). "El proceso de individuación" en Jung, Carl, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Biblioteca Universal Contemporánea, pág. 160.

Grete Stern: imágenes del goce femenino*

Claudia Soria**

RESUMEN

Informado por la teoría del goce femenino que elaboran Freud, Lacan y Cixous, este trabajo explora la serie fotográfica *Sueños* que Grete Stern publica en Buenos Aires en *Idilio* (1948-51). En una revista destinada a un público femenino de clase media y baja, la serie fotográfica de esta diseñadora gráfica y fotógrafa alemana que llega a Buenos Aires en 1935 ilustra la sección "El psicoanálisis te ayudará", que publica los sueños que las lectoras mandan para que Richard Rest (seudónimo de Gino Germani y Enrique Butelman) los interprete. Es precisamente siguiendo el recorrido de los sueños representados por Stern que se observa una solidaridad indiscutible entre la emergencia de la mujer como subjetividad y el comienzo del psicoanálisis en la cultura porteña.

Palabras clave: sueños, psicoanálisis, goce femenino, Grete Stern.

ABSTRACT

Informed by the theory of *jouissance* that Freud, Lacan and Cixous elaborate, this paper explores the photographic series entitled *Dreams* that Grete Stern publishes in Buenos Aires in *Idilio* (1948-51). In a magazine aimed for a feminine audience of middle and low class, the series of this german graphic designer and photographer who arrives in Buenos Aires in 1935, illustrates the section called "Psychoanalysis will help you". The section publishes the dreams that readers submit to the magazine so that Richard Rest (nickname for Gino Germani and Enrique Butelman) would give his interpretation. It is precisely following the path of the dreams as represented by Grete Stern that one can observe a solidarity between women's agency and the beginning of psychoanalytic practice in the culture of Buenos Aires.

Keywords: dreams, psychoanalysis, *jouissance*, Grete Stern.

* Fecha de recepción del artículo: 29 de junio de 2009. Fecha de aceptación: 14 de noviembre de 2009

** Universidad de Belgrano. Programa de Estudios Argentinos y Latinoamericanos

*Si el sueño fuera (como dicen) una
tregua, un puro reposo de la mente,
¿por qué si te despiertan bruscamente,
sientes que te han robado una fortuna?*
Jorge Luis Borges

La historia de los sueños está íntimamente ligada a la capacidad creativa que el hombre tiene de representar los deseos, miedos y temores que lo habitan. Y desde que el hombre relata sus sueños, se ha fascinado por descifrar la topología de su íntima alteridad. En *La interpretación de los sueños* (1900), Freud no solo propone la producción simbólica del sueño como vía al inconsciente, sino que va más allá al desafiar el valor del sujeto pensante (cartesiano) en nombre del sujeto de deseo. El sujeto cartesiano y consciente, aquel que orgulloso esgrimiría "Pienso, luego existo" se descentra, y aparece un nuevo tipo de sujeto inconsciente que cuestiona el conocimiento de la época y, por ende, todos los saberes, incluso el relativo a la mujer. No es casualidad que el psicoanálisis surja a partir de los estudios de la histeria, estudios que empiezan a explorar seriamente la sexualidad femenina. Tampoco es una mera coincidencia que Freud escriba *La interpretación...* en paralelo con sus estudios sobre la histeria ni el impacto que la literatura de los sueños femeninos tendrá en los estudios de la histeria.¹ Por el camino que abre la controversial pregunta de Freud "¿qué quiere la mujer?" surge no solo la histórica como la mejor informante para decodificar su estructura psíquica, sino además una cantidad de mujeres que aceptan el desafío de trabajar clínica y teóricamente con la histeria.²

Pero además, el texto de Freud provoca una respuesta inmediata en las vanguardias, que da cuenta de la riqueza disparadora que el sueño adquiere como dispositivo terapéutico. Entre estas respuestas artísticas, llama la atención la serie "Sueños", en la que Grete Stern (1904-1999) aporta una valiosa colección de fotomontajes protagonizada por mujeres. De nacionalidad alemana y de origen judío, Stern emigra a Buenos Aires en 1935 y se integra a la escena cultural de una ciudad cosmopolita que sufre una de las mayores oleadas inmigratoria de su historia, un influjo que duplica su población en los primeros veinticinco años del siglo

¹ Piénsese en el aporte de los sueños que Freud relata y analiza en *La interpretación...* como "la inyección de Irma" o "la bella carnicera" o los dos sueños que Dora lleva a análisis. No es una mera casualidad el hecho de que Freud originalmente tuviera la intención de titular el caso Dora (1905) *Los sueños y la histeria* en vez de *Fragmento de análisis de un caso de histeria* (Verhaeghe: 75).

² Baste con nombrar a Anna Freud, Melanie Klein, Marie Bonaparte, Lou Andreas-Salomé, Helen Deutsch y Karen Horney. Para una lectura más informada, leer Vegetti Finzi que parte de la certeza de que en ningún campo teórico las mujeres han estado tan presentes y activas como en el psicoanálisis. "En el papel de paciente, terapeuta, teórica, estudiosa, o simplemente protagonistas" (13).

(Plotkin: 609). Para entender el impacto de esa oleada, baste con decir que ese mismo año llega Eva Perón a Buenos Aires (desde Junín), lo que ilustra el alcance que la redefinición de género tiene en la modernidad. Alumna de Walter Peterhans en la Bauhaus de Dessau, Stern renueva la fotografía argentina y se transforma en un miembro indiscutible de su vanguardia.³ Entre 1948 y 1951 la revista *Idilio* de Editorial Abril publica una revista femenina destinada a una audiencia de clase media y baja en la que se incluye una sección titulada "El psicoanálisis te ayudará". Ocultos bajo el seudónimo Richard Rest, Gino Germani (1911-1979) y Enrique Butelman (1917-?) interpretan los sueños que las lectoras envían a modo de correo sentimental. Estos dos jóvenes de la Universidad de Buenos Aires son nada menos que *el padre* de la sociología moderna en Argentina y el fundador de la editorial Paidós, respectivamente.⁴ Usando conocimientos eclécticos que mezclan la psicología popular y el psicoanálisis rudimentario, Rest responde a la consulta de las lectoras. El hecho de que Grete Stern proponga ilustrar estos sueños a través de fotomontajes surrealistas ha sido interpretado como una apuesta estética que negocia entre la vanguardia y la cultura de masas (Bertúa: 22). Es precisamente siguiendo el recorrido de los sueños representados por Stern que se observa una solidaridad indiscutible entre la emergencia de la mujer como subjetividad y el comienzo del psicoanálisis.⁵

³ En Alemania, Stern monta un estudio de diseño gráfico *Ringle + Pit* con Ellen Auerbach. En Argentina, Stern desarrolla una importante obra fotográfica que incluye retratos y paisajes. Las fotos de Buenos Aires y de sus viajes por Patagonia y el norte argentino (Jujuy y Chaco) ocupan también un lugar destacado de su obra. Actualmente, la serie "Sueños" es exhibida independientemente de los textos de la sección. Muchas de las fotos fueron mejoradas y los títulos, cambiados. Para más detalle consultar *Obra fotográfica en la Argentina*.

⁴ Escapando del fascismo italiano, Germani emigra a Argentina en 1934 y estudia Economía y Filosofía. Durante el gobierno peronista Germani debe abandonar la universidad por cuestiones políticas y retoma estos estudios en 1955, cuando un golpe militar destituye a Perón. Es decano de la Facultad de Sociología en la Universidad de Buenos Aires y jefe del Instituto de Sociología que hoy lleva su nombre. En 1966, emigra a los Estados Unidos y continúa su carrera académica allí y en Italia. Hijo de inmigrantes judíos rusos, Butelman se interesa por *Jug* y lo traduce. Inicia sus estudios en la UBA, pero nunca los termina. En la UBA se conocen Germani y Butelman. Junto con Jaime y León Bernstein funda la editorial Paidós, responsable de la difusión del psicoanálisis en lengua castellana hasta hoy día (Vezzetti: 153).

⁵ Por el predominio que tiene el campo visual, es interesante abordar la problemática de la histeria a partir de las fotos de Stern. A partir de que muchas pacientes le informaran que tenían recuerdos traumáticos en vividas imágenes, Freud llegó a pensar que las históricas "estaban muy dotadas desde el punto visual. La meta del tratamiento pasó a ser borrar esas imágenes poniéndolas en palabras" (Verhaeghe: 36). De allí el nombre de "talking cure" con el que Anna O. bautizó a la cura de Breuer (111).

Que el psicoanálisis prenda en las columnas de las revistas del corazón (como *Idilio*), a partir de los sueños femeninos, evidencia el alcance de las ondas expansivas de la publicación de *La interpretación de los sueños* llegando al mundo menos resistente de la mujer.⁶ Pero además, el psicoanálisis se presenta como una de las nuevas tecnologías disponibles para interpretar la modernización (Plotkin: 611), tecnología que promete un acercamiento integral al individuo, atravesado por las tensiones sociales y culturales propias de la modernidad. Columnas tales como las que Freudiano responde desde el diario *Jornada* (antes *Crítica*), o las notas sobre psicoanálisis que se publican en las revistas para la mujer, como *El Hogar*, empiezan a promulgar el inconsciente freudiano y su poder liberador.⁷ No sorprende la resonancia de los sueños en el mundo femenino tan identificado con la ensoñación que cifra la figura de "la bella durmiente".⁸ En este clima propicio para introducir el lenguaje del inconsciente y su interpretación, surge la columna "El psicoanálisis te ayudará" en la revista semanal *Idilio*.

La sección convive con el contenido de una revista que incluye la novedosa fotonovela, tareas y recetas hogareñas, crucigramas, moda, chismografía e información sobre actores. La sección en la contratapa se compone de tres partes. Primero, una presentación de la sección en la que se invita a las lectoras a enviar sus sueños a la revista, a la vez que deben contestar un cuestionario que permite crear un perfil de la "paciente". El cuestionario, que incluye preguntas acerca de la infancia, la vida amorosa y las fantasías de la lectora, además del relato de sueños recurrentes o enigmáticos, busca establecer un mínimo encuadre para la interpretación del sueño. Segundo, el cuerpo de la sección está compuesto por las respuestas de Richard Rest a los sueños, que no se reproducen enteros, sino en función del texto que los interpreta. Esta decisión editorial de publicar la interpretación pero no el contenido

⁶ Para Freud, el sueño es el discurso del inconsciente y, como tal, puede ser analizado e interpretado de acuerdo a ciertas reglas. Años más tarde, Lacan reformulará el discurso psicoanalítico gracias al aporte de la lingüística saussurreana y dirá que "el inconsciente está estructurado como un lenguaje" (Lacan, 1981:237). Los sueños, los actos fallidos, las repeticiones y los síntomas son los significantes privilegiados de este lenguaje.

⁷ "El psicoanalista espistolar tuvo sus antecedentes en *Jornada*, en 1931, el diario de Natalio Botana que reemplazaba a *Crítica*, cerrado por la dictadura de Uriburu. *Freudiano* ya era el seudónimo de quien (o quienes) respondían a las consultas. Ya entonces el fenómeno más destacado era el de la interpretación de los sueños, presentados como una vía directa a la trastienda del inconsciente" (Vezzetti: 150). Para una descripción de Freudiano, ver: Plotkin (págs. 615-16).

⁸ Cixous describe a la mujer como "la bella durmiente": "Las bellas duermen en sus bosques, esperando que los príncipes lleguen para despertarlas. En sus lechos, en sus ataúdes de cristal, en sus bosques de infancia, como muertas. Bellas pero pasivas; por tanto, deseables. De ellas emana todo misterio" Cixous: 17). Para un estudio más detallado de la posición femenina como "bella durmiente", leer: Soria (capítulo 2).

del sueño referido por la paciente, ciertamente pone al discurso del analista en la posición de un discurso amo, una modalidad que hoy parece autoritaria y que caracteriza a esta época inicial.⁹ Tercero, si bien no hay ninguna explicación para definir el psicoanálisis por parte de Rest, hay un recuadro titulado "Vocabulario psicoanalítico" que define brevemente términos como *masoquismo* y *represión*. Una última consideración: las lectoras de esta revista constituyen un público amplio, desde obreras y domésticas hasta mujeres de clase media que escriben también bajo graciosos seudónimos como Desesperada, Mendocina narigona o Negra fea.

El texto de Rest, destinado a una audiencia ingenua, se lee hoy como un test de personalidad de esos que abundan en las revistas femeninas. La lectura "unívoca y taxativa" atribuía a los sueños un mensaje transparente y claro, reduciéndolos a una especie de "clave" (Priamo: 20). Por ejemplo, dice Rest:

Es indudable que usted se balla ante un dilema sobremanera serio de cuya solución depende probablemente su futura felicidad. Dice usted amar entrañablemente a su novio pero ante la inminencia de la boda le asaltan extrañas ansiedades y se siente temerosa respecto a lo que la suerte le deparará en su vida marital [...] No encuentra causa externa alguna susceptible de explicar su angustia y las raras fantasías que aparecen en su mente sobre todo antes de dormirse. Sin embargo todas estas giran en torno a un mismo tema, en todas aparece un mismo tema central: usted se ve sacada de su casa por una terrible fuerza invisible y por más que se aferra a las puertas de ésta, dicha fuerza la vence. La fuerza es la fuerza del amor (Sueños :114).

Previsiblemente, el amor es el principal tema de consulta en una población femenina ávida por encontrar un lugar complementario al lado del hombre. En sus lecturas, Rest utiliza una simbología muy simple y más inspirada en la lectura de Jung que en la de Freud.¹⁰ Muchos de los sueños que interpreta Rest hablan de la dependencia emocional de las mujeres y de su represión sexual (sueño 89: 136). Pero no todos los sueños que Rest interpreta pertenecen a mujeres que buscan una relación de pareja para sentirse realizadas. O dicho en otras palabras, no todos los sueños que se presentan en esta serie pertenecen a mujeres que buscan satisfacer sus deseos a través del goce fálico, esto es, en posición complementaria al lado del hombre. Lo cierto es que, confrontadas con la exigencia de relatar sus sueños, las mujeres empiezan a poner sus miradas en otros horizontes.

⁹ Me refiero concretamente al tipo de interpretación analítica que Freud practica con Dora en la que él intenta imponer su interpretación de amor sobre el relato inarticulado de Dora: "Freud asumió la posición de maestro dando la impresión que sabía todo sobre lo que había que saber sobre el deseo" (141). Esta modalidad caracteriza a la práctica de Freud y derivó en una mala praxis que es predominante en Estados Unidos conocida como *ego psychology* (98).

¹⁰ Por ejemplo, el vestido o el barco es una representación de la personalidad (*Sueños*: 114, 124); el agua, una amenaza (116); lo vegetal, una representación de lo femenino (116).

Editada en un período de industrialización, la crítica ha advertido el valor de la serie, que ilustra no solo la transformación de los grupos rurales y urbanos en su transición hacia la familia urbana moderna (Sánchez: 5), sino también el debate estético con respecto al efecto de lo masivo en los medios de comunicación (Bertúa: 22).¹¹ Mirados en el contexto de las vanguardias, los anónimos fotomontajes de Stern en *Idilio* son solo la ilustración del texto de Rest y, en este sentido, pueden parecer "una ficción sin autor", una firma de una artista que se singulariza por su ausencia (Antelo: 5) o el semblante de una cultura en transición entre el populismo peronista y la cultura, propia de los años cincuenta. Sin embargo y paradójicamente, por haberse independizado de la revista y del texto ingenuo que las acompañó, las fotos de Stern recuperan en la muestra retrospectiva de la fotógrafa alemana su autoría en un gesto que las hace gozar de un exceso autorial. ¿Qué es lo que en las fotos sigue hablando más allá del surrealismo? Al analizar la serie es evidente que el lenguaje de los sueños resulta una llave para hablar de la emancipación femenina y la redefinición del lugar de la mujer dentro de esta nueva estructura familiar.¹²

Tomando como protagonista a la figura femenina, Stern realiza composiciones en las que siempre se respeta la convención de representar a la soñadora (explícita o implícitamente): "En el primer caso—el más frecuente—¹³, la vemos participando de la posición ilustrada, como si fuera una instantánea del sueño en desarrollo; en el segundo, la cámara asume el lugar de su mirada, produciendo lo que en cine se llama una toma subjetiva" (Priamo citado por Antelo: 6). Alejada del correlato de la realidad, Stern realiza composiciones muy libres en las que combina elementos gráficos y fotográficos. Utilizando sus conocimientos adquiridos en la Bauhaus y su experiencia como publicista en el estudio que establece con su marido Horacio Coppola, Stern juega con su ampliadora para buscar el efecto deseado: la alteración de la perspectiva, la distorsión de la imagen, la ampliación, la exageración o el empuje de partes y figuras. Por ejemplo: en "Botella de mar" (1950),

¹¹ Este debate está representado por las posturas de Adorno y Benjamin. Mientras el primero se preocupa por el consumo alienado y engañoso que atribuye a la cultura de masas, el segundo advierte la potencialidad política de los medios como democratizadores de la cultura (Bertúa: 23). Para una lectura más informada sobre la estética surrealista en Grete Stern, leer Bertúa.

¹² Al respecto, no se debe soslayar la vigilancia que el higienismo tendrá sobre el cuerpo femenino (Vezzetti: 149).

¹³ Todas las fotos que ilustran este artículo pertenecen al libro *Sueños* editado a propósito de la muestra que con el mismo nombre se llevó a cabo en el Centro Cultural Recoleta en enero de 2004. En esta novel edición, algunas composiciones tienen dos nombres. El primero es el nombre del fotomontaje original tal como apareció en *Idilio*. El segundo, es el nombre que Grete Stern utilizó en ocasión de exponerlos en una muestra que hizo para el Foto Club Argentino en 1967.

Stern empieza a poner en imágenes el goce que las histéricas sufren.¹⁹ Este goce masoquista consiste en la necesidad de sostener a un amo (el padre, el marido, el hombre, el hijo) –a quien de todos modos cuestionan– que las pone en esa relación de dependencia y expresa el sacrificio tan inherente a la posición de la mujer y de la madre.²⁰

Dicho esto, hay algo de la histeria que resulta revelador. Históricamente ligada a un problema de representación –el sujeto no puede articular su deseo en el lenguaje–, la histeria es precisamente esa patología que abunda en imágenes y huelga en palabras.²¹ Como si estas imágenes seriadas fueran un continuo o un infinito, los sueños independizados del texto que les da origen sirven para abordar el problemático deseo femenino, tema central en los estudios de la histeria. Tal vez por tratarse de una neurosis que problematiza el alcance del lenguaje, las fotos sean un modo más eficiente y menos elusivo de acercarse a este goce. Pero además de reflejar el goce histórico, en la serie también llaman la atención otros sueños en los que se insinúa un goce diferente: Otro.²² De hecho, la serie incluye un número significativo de composiciones abstractas en las que la mujer aparece en el centro de una escena "cósmica" o "maravillosa," esto es, en una relación "abierta" con el universo. Por ejemplo, comenta Rest en "sueño cósmico" (Fig. 4):

Pocas veces ocurren estos sueños en la vida de una persona. Son sueños universales más que personales, y si bien se dan cuando se está produciendo algún cambio

¹⁹ El término *gocé* se usa aquí en una de las acepciones que Lacan le da, es decir, como sinónimo de deseo inconciente (Chemana: 192). En la teoría lacaniana, el concepto de goce (*jouissance*) se define en oposición al placer. El principio de placer tiene un límite más allá del cual el placer se transforma en dolor. Este "placer doloroso" es lo que Lacan denomina *gocé* (*La ética...*).

²⁰ En "El problema económico del masoquismo" (1924), Freud distingue tres tipos de masoquismo: erógeno, femenino y moral. El segundo tipo, que no es una conducta específica de las mujeres, afecta, exclusivamente, a la posición femenina (162). Así, los hombres masoquistas adoptan regularmente roles de mujeres, en palabras de Freud, "su masoquismo coincide con una posición femenina". Deutsch considera que este tipo de masoquismo es una condición indispensable para asumir la función maternal ("The Function of Reproduction": 10).

²¹ En términos más teóricos: "En la histeria es obvia la estructura lingüística: una significación rechazada por el yo se desplaza a través de varios significantes, se fija e inscribe en el cuerpo" (Verhaeghe: 27).

²² En el seminario *Aún*, Lacan distingue dos tipos de goce: uno masculino (gocé fálico) y uno femenino (gocé Otro). El goce fálico está organizado en afinidad con la concepción freudiana de la libido, entendida como una energía sexual única y masculina. En este mismo seminario, Lacan advierte sobre un goce específicamente femenino, un goce "suplementario" que está "más allá del falo" (69).

trascendental en la personalidad del soñador—tal es el sentido que tienen en relación con la vida del que sueña—, su significado va mucho más allá de lo personal. Estos sueños se arraigan en lo profundo del inconsciente colectivo, simbolizan, no ya las experiencias, los temores, los deseos de un individuo sino los de toda la especie humana. Como libradas de las cadenas que la ataban a la tierra, la soñadora vaga ahora por el espacio: ahora ve su patria, la tierra como un planeta entre todos los planetas, y a sí misma, perdida en la inmensidad del cielo. Esa es la condición de la humanidad entera, y una nueva perspectiva va a adquirir ahora la soñadora, en su pequeña vida de todos los días; ahora que, por un instante, ha vivido la sobrecogedora experiencia de lo infinito (117).

Es inútil definir en palabras la *sobrecogedora experiencia de lo infinito*. Resultan reveladoras las palabras que Rest encuentra para definir esa experiencia cósmica (propia del cuerpo femenino) en la que el goce no encuentra inscripción en el lenguaje.²³ Aunque suspendida en una realidad o irrealidad onírica, que para Rest alegoriza la condición humana, hay algo en la placidez y el dolor de esa mujer que está-en-el-mundo flotando, nadando o volando, que remite a la sobrecogedora experiencia de lo Otro, lo femenino, lo místico, experiencia que no es privativa de las mujeres, pero sí de la posición femenina. Resulta además elocuente abrirse a lo que sugieren las imágenes. Esto es, en fotos como "Cuerpos celestes" (1949) se insinúa un goce ligado al infinito, que recuerda al "cuerpo sin fin y sin extremidades" que aparece en *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini y que Cixous emblemata cuando habla del cuerpo femenino en una posición abierta al infinito (*Salidas*).²⁴ Por eso, los fotomontajes de la serie resultan sugerentes en lo que el inconsciente guarda de fuerza liberadora para las mujeres de la época. Como si en el discurso de los sueños y en su interpretación analítica la mujer obtuviera una llave que abre una puerta para imaginar otro mundo: el de "Los sueños de realizaciones futuras" (1950). Detrás de esta puerta se vislumbra un camino sinuoso diferente al de la histeria, porque se trata de abrir la pesada puerta de la sociedad patriarcal y revelar el enigma

²³ Este goce, que Lacan llama "goce Otro," es ciertamente enigmático porque si bien las mujeres lo experimentan, "no saben nada de él" (*Aún* 98). Es decir, este goce no se inscribe en el lenguaje, permanece en el terreno de "lo indecible," de lo "real" lacaniano.

²⁴ En *El libro de la vida*, Santa Teresa de Ávila (1515-1582) habla de sus experiencias místicas y da cuenta de un goce que dice no ver ni poder explicar en palabras (xxxx, xi). A este goce Lacan llama *goce Otro* y Cixous, *goce cósmico*: si existe algo "propio de las mujeres es, paradójicamente, su capacidad para des-apropiarse sin egoísmo, cuerpo sin fin, sin extremidad, sin partes..." (Cixous: 49). Además, Cixous describe esta posición femenina y "cósmica" (abierta al infinito) cuando dice: "La mujer no mide lo que da [...] Da lo que hace vivir, lo que hace pensar, lo que transforma" (65).

fotomontajes en los que la mujer aparece como un elemento decorativo, como por ejemplo: "Made in England" (1950), en donde la cabeza de una mujer es el mango del pincel y sus cabellos, las cerdas; o "Artículos eléctricos para el hogar" (1950), en donde ella es el soporte hierático de una lámpara encendida por un hombre (sueños 106 y 109). Foster va más allá cuando advierte el costado feminista en Stern:

There is a level of irony in her photomontages whereby there is not simply the attempt to provide unmediated representations of the written texts, but to introduce a commentary on them. I would suggest that this commentary, while it may concomitantly constitute a critical stance on the workings of psychoanalysis/the analysis of dreams, is fundamentally feminist. This is so because the photomontages in their majority transmit an overall understanding of the repressions and oppression of women in a patriarchally dominated society (Foster online).

Sin embargo, no toda la serie habla de mujeres oprimidas o reprimidas y, si lo hace, es a través de la mediación de los sueños, que son el lenguaje del deseo, no de la opresión. Resulta difícil entonces evaluar la ironía de Stern y medir la identificación o distancia de la fotógrafa con respecto al público femenino de *Idilio*. Cuando Príamo ve en la serie de Stern "una visión muy crítica e inequívoca del ideal pequeño burgués y las consecuencias alienantes de su abrazo consentido" (23), separa a Stern, artista europea, divorciada, culta y educada, de las lectoras de clase media y baja que leen *Idilio*. Como si Stern, por el solo hecho de ser "europea", no se las tuviera que ver con limitaciones de género similares a las que padecen o gozan las mujeres argentinas "burguesas" que escriben esos sueños. No se puede soslayar el hecho de que Stern es una mujer divorciada desde 1943 (Antelo: 5) y que habrá padecido (tal vez) el estigma social de su estado. Pero además, para Foster, la mirada "feminista" de Stern parodia incluso el psicoanálisis como práctica clínica, como discurso amo (patriarcal).¹⁸ Aunque no hay entrevistas en las que Stern hable de su distancia crítica, se insiste en ver a la fotógrafa como una mujer moderna y superada, diferente de su audiencia de clase media y baja. Al privilegiarse el discurso de la parodia como vía de acceso a *Sueños*, se pierde de vista lo que las fotos problematizan a nivel del deseo.

Pero aún suponiendo la posibilidad de la parodia, *Sueños* podría parodiar, no tanto al psicoanálisis, sino al tipo de trivialización que las revistas femeninas como *Idilio* hacen de la psicología en general, para volverla accesible al gran público. No podemos inferir que el psicoanálisis que aparece en *Idilio*, a modo de correo sentimental, sea representativo del psicoanálisis clínico de la época. Evidentemente,

¹⁸ Dice Foster: "Yet, it would be disingenuous to view psychoanalysis, which is one of the master narratives/narratives of the master of the late nineteenth century, not merely as a system for decodifying the tropes of women's oppression, but rather, as one segment of contemporary feminism has quite vociferously maintained, as one of the very tools of the repression and oppression of women" (online).

consciente o inconscientemente, la revista sostiene un doble discurso que se expresa en la tapa y en la contratapa, donde se publica la sección "El psicoanálisis te ayudará". Por un lado, están las mujeres *conscientes* (por llamarlas de algún modo), representadas en la revista *Idilio* a través de los artículos sobre el cuidado de la casa, la moda, y la chismografía cultural. Esta mujer ahora identificarse con las mujeres bellas de la tapa que emulan a las actrices de las comedias de teléfonos blancos como Mirtha Legrand o Libertad Lamarque. Por otro, están las mujeres *inconscientes* que, distanciadas de la hierática modelo de la tapa, a través de la problemática de los sueños, ponen sobre el tapete la conflictiva posición femenina. Esta mujer que empieza a explorar la lógica del inconsciente comienza a romper su identificación con los modelos de la tapa en busca de roles más productivos. Como advierte Maluenda:

Cincuenta años después, llama la atención que palabras como conflicto, represión, condensación, latente, manifiesto o inhibición tuvieran su lugar en una revista de divulgación cuyo subtítulo era "La revista juvenil femenina", y que en sus tapas en blanco y negro mostraban a resplandecientes parejas de enamorados en diversas situaciones de la vida cotidiana. En el bogar, la oficina, la calle o el club social no hay indicios que empañen el idilio. Sin embargo, al dar vuelta la página, las fotografías de Grete Stern muestran aquello que las fotografías de tapa ocultan. Se convierten así en lo que late bajo lo manifiesto, en el reverso de una sociedad conservadora y pacata, que hoy podemos vislumbrar gracias a las soñantes que creyeron en una promesa de ayuda [...] (37, (itálicas mías).

En todo caso, el idilio empieza a tener un doble sentido, ya que el hombre no es el único protagonista en los sueños de las mujeres y como protagonista aparece reiteradas veces bajo la forma de lo monstruoso. Parecería que además, como lo ilustra la serie, la mujer empieza a "imaginar" otro lugar en el mundo, fuera de la situación "idílica" con el hombre.

Al preocuparse específicamente por la representación de los sueños y por el protagonismo que adquieren las soñadoras, *Sueños* presenta una nueva subjetividad femenina. La mujer aparece bajo el semblante de lo onírico, aislada del elemento masculino, solitaria y a la escucha de sus fantasmas. Como si se despertara del aletargado sueño de la bella durmiente, la mujer que Stern representa no encuentra a un príncipe consorte que la reviva con el contacto de sus labios. Parecería que es precisamente la actividad de soñar y contar su relato "a otro" (el que interpreta) lo que despierta a la mujer y la vuelve o le da la vida. Es en transferencia con el analista, en la "otredad" del encuadre que el psicoanálisis propone a través de su figura, al que el paciente no ve pero "escucha", que la mujer confronta sus deseos. Miradas en conjunto, las fotos se prestan a ser leídas como una galería del goce femenino que define y redefine los chiches del género, a la vez que los cuestiona, los afirma e invita a abandonarlos. De allí la riqueza de esta serie. Al tiempo que las fotos ilustran los sueños con toda la libertad estética del fotomontaje, el inconsciente femenino y sus deseos hablan visualmente a través de la serie. Sobre todo llaman la atención los montajes de encierro o sometimiento como "Botella de mar" o "Artículos eléctricos", en los que se distingue claramente el rostro femenino en éxtasis. Como si gozara de la situación que la somete, la mujer de las fotos de

Stern empieza a poner en imágenes el goce que las histéricas sufren.¹⁹ Este goce masoquista consiste en la necesidad de sostener a un amo (el padre, el marido, el hombre, el hijo)—a quien de todos modos cuestionan— que las pone en esa relación de dependencia y expresa el sacrificio tan inherente a la posición de la mujer y de la madre.²⁰

Dicho esto, hay algo de la histeria que resulta revelador. Históricamente ligada a un problema de representación —el sujeto no puede articular su deseo en el lenguaje—, la histeria es precisamente esa patología que abunda en imágenes y huelga en palabras.²¹ Como si estas imágenes seriadas fueran un continuo o un infinito, los sueños independizados del texto que les da origen sirven para abordar el problemático deseo femenino, tema central en los estudios de la histeria. Tal vez por tratarse de una neurosis que problematiza el alcance del lenguaje, las fotos sean un modo más eficiente y menos elusivo de acercarse a este goce. Pero además de reflejar el goce histórico, en la serie también llaman la atención otros sueños en los que se insinúa un goce diferente: Otro.²² De hecho, la serie incluye un número significativo de composiciones abstractas en las que la mujer aparece en el centro de una escena "cósmica" o "maravillosa," esto es, en una relación "abierta" con el universo. Por ejemplo, comenta Rest en "sueño cósmico" (Fig. 4):

Pocas veces ocurren estos sueños en la vida de una persona. Son sueños universales más que personales, y si bien se dan cuando se está produciendo algún cambio

¹⁹ El término *goce* se usa aquí en una de las acepciones que Lacan le da, es decir, como sinónimo de deseo inconciente (Chemana: 192). En la teoría lacaniana, el concepto de goce (*jouissance*) se define en oposición al placer. El principio de placer tiene un límite más allá del cual el placer se transforma en dolor. Este "placer doloroso" es lo que Lacan denomina *goce* (*La ética...*).

²⁰ En "El problema económico del masoquismo" (1924), Freud distingue tres tipos de masoquismo: erótico, femenino y moral. El segundo tipo, que no es una conducta específica de las mujeres, afecta, exclusivamente, a la posición femenina (162). Así, los hombres masoquistas adoptan regularmente roles de mujeres, en palabras de Freud, "su masoquismo coincide con una posición femenina". Deutsch considera que este tipo de masoquismo es una condición indispensable para asumir la función maternal ("The Function of Reproduction": 10).

²¹ En términos más teóricos: "En la histeria es obvia la estructura lingüística: una significación rechazada por el yo se desplaza a través de varios significantes, se fija e inscribe en el cuerpo" (Verhaeghe: 27).

²² En el seminario *Aún*, Lacan distingue dos tipos de goce: uno masculino (goce fálico) y uno femenino (goce Otro). El goce fálico está organizado en afinidad con la concepción freudiana de la libido, entendida como una energía sexual única y masculina. En este mismo seminario, Lacan advierte sobre un goce específicamente femenino, un goce "suplementario" que está "más allá del falo" (69).

trascendental en la personalidad del soñador—tal es el sentido que tienen en relación con la vida del que sueña—, su significado va mucho más allá de lo personal. Estos sueños se arraigan en lo profundo del inconsciente colectivo, simbolizan, no ya las experiencias, los temores, los deseos de un individuo sino los de toda la especie humana. Como libradas de las cadenas que la ataban a la tierra, la soñadora vaga ahora por el espacio: ahora ve su patria, la tierra como un planeta entre todos los planetas, y a sí misma, perdida en la inmensidad del cielo. Esa es la condición de la humanidad entera, y una nueva perspectiva va a adquirir ahora la soñadora, en su pequeña vida de todos los días; ahora que, por un instante, ha vivido la sobrecogedora experiencia de lo infinito (117).

Es inútil definir en palabras la *sobrecogedora experiencia de lo infinito*. Resultan reveladoras las palabras que Rest encuentra para definir esa experiencia cósmica (propia del cuerpo femenino) en la que el goce no encuentra inscripción en el lenguaje.²³ Aunque suspendida en una realidad o irrealidad onírica, que para Rest alegoriza la condición humana, hay algo en la placidez y el dolor de esa mujer que está-en-el-mundo flotando, nadando o volando, que remite a la sobrecogedora experiencia de lo Otro, lo femenino, lo místico, experiencia que no es privativa de las mujeres, pero sí de la posición femenina. Resulta además elocuente abrirse a lo que sugieren las imágenes. Esto es, en fotos como "Cuerpos celestes" (1949) se insinúa un goce ligado al infinito, que recuerda al "cuerpo sin fin y sin extremidades" que aparece en *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini y que Cixous emblemata cuando habla del cuerpo femenino en una posición abierta al infinito (*Salidas*).²⁴ Por eso, los fotomontajes de la serie resultan sugerentes en lo que el inconsciente guarda de fuerza liberadora para las mujeres de la época. Como si en el discurso de los sueños y en su interpretación analítica la mujer obtuviera una llave que abre una puerta para imaginar otro mundo: el de "Los sueños de realizaciones futuras" (1950). Detrás de esta puerta se vislumbra un camino sinuoso diferente al de la histeria, porque se trata de abrir la pesada puerta de la sociedad patriarcal y revelar el enigma

²³ Este goce, que Lacan llama "goce Otro," es ciertamente enigmático porque si bien las mujeres lo experimentan, "no saben nada de él" (*Aíán* 98). Es decir, este goce no se inscribe en el lenguaje, permanece en el terreno de "lo indecible," de lo "real" lacaniano.

²⁴ En *El libro de la vida*, Santa Teresa de Ávila (1515-1582) habla de sus experiencias místicas y da cuenta de un goce que dice no ver ni poder explicar en palabras (xxxix, xl). A este goce Lacan llama *goce Otro* y Cixous, *goce cósmico*: si existe algo "propio de las mujeres es, paradójicamente, su capacidad para des-apropiarse sin egoísmo, cuerpo sin fin, sin extremidad, sin partes..." (Cixous: 49). Además, Cixous describe esta posición femenina y "cósmica" (abierta al infinito) cuando dice: "La mujer no mide lo que da [...] Da lo que hace vivir, lo que hace pensar, lo que transforma" (65).

femenino cuando toca el infinito, una posición que Lacan identifica con el goce místico (*Aún*).²⁵

Los sueños de Stern se ofrecen como una pantalla que empieza a proyectar las primeras imágenes del deseo femenino moderno. Su producción fotográfica revela algo "indecible" del universo femenino. Exentas de las limitaciones del lenguaje, las fotos de Stern podrían integrar el repertorio de la literatura de los sueños junto a clásicos de Freud como la inyección de Irma o la bella carnicera. Más aún, si pensamos que ya tenemos a mujeres como Eva Perón que, promediando los años cincuenta, empiezan a ocupar un espacio político inusitado se explica que sea precisamente por el camino de representar el goce femenino que la mujer encuentra cierta inscripción. Queda por saber qué lugar ocupa la clínica psicoanalítica en la emergencia de las mujeres argentinas cuando el intérprete no sea un hombre oculto bajo un seudónimo como Rest sino un profesional de carne y hueso, hombre o mujer, que esté tras el diván para escuchar no ya las generalidades de unos sueños en clave sino las particularidades de la historia singular de la paciente.

Bibliografía

Antelo, Raúl (2008). "As imagens como força", en *Revista Crítica Cultural* 3: 2, págs. 1-10.
Disponible en: <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0302/01.htm>

Arco Center For Visual Art (1977). *Herbert Bayer: Photographic Works*. Los Ángeles, Atlantic Richfield Co.

Ades, Dawn (1976). *Photomontage*. Nueva York, Pantheon Books.

²⁵ Entre las místicas religiosas, Santa Teresa de Ávila ha sido considerada la quinta esencia del misticismo y el modelo de la santidad. Por su enfermedad prolongada y por la sensualidad de su escritura, Charcot diagnostica a Santa Teresa como una "innegable histérica" (Mazzoni: 37). Muchísimos años después, cuando todavía se dividen las aguas entre los que ven en la santidad misticismo y los que ven histeria, Lacan retoma la figura de Santa Teresa, que ilustra la portada de su "seminario sobre la sexualidad femenina (*Aún*). Así, Santa Teresa y San Juan de la Cruz son los ejemplos para hablar del goce *Otro*, un goce "suplementario" que solo experimentan las mujeres o los hombres en posición femenina, aunque no den cuenta de él a través del lenguaje: "basta ir a Roma y ver la estatua de Bernini para comprender de inmediato que [Santa Teresa] goza, sin lugar a dudas. ¿Y de qué goza? Está claro que el testimonio esencial de los místicos es justamente decir que lo sienten, pero no saben nada" (Lacan, 1989: 92). A diferencia del goce sexual que es fálico, el goce *Otro* o goce femenino es una búsqueda que lleva a las místicas a "vislumbrar la idea de que debe haber un goce más allá del falo", un goce que relaciona a la mujer con Dios (92).

Barthes, Roland (1981). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Trad. Richard Howard. Nueva York, Hill & Wang.

Bertúa, Paula (2008). "Sueños de *Idilio*: los fotomontajes surrealistas de Grete Stern", en *Boletín de estética* nro. 6, págs. 7-32. Disponible en: <http://boletindeestetica.com.ar/boletines/Boletín.Estetica.6.pdf>

Chemana, Roland (Ed.) (1995). *Diccionario de psicoanálisis*. Trad. Teodoro Pablo Lecman. Buenos Aires, Amorrortu.

Cixous, Hélène (1995). "Salidas", en *La joven nacida. La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Trad. Ana Moix. Barcelona, Anthropos, págs. 13-107.

Deutsch, Helene (1992). "The Psychology of Women in Relation to the Function of reproduction", en *The Therapeutic Process, the Self, and Female Psychology: Collected Psychoanalytic Papers*. Trad. Mosbacher et al. New Brunswick, Transaction Publishers, págs. 3-16.

Foster, David William (2004). "Dreaming in Feminine: Grete Stern's Photomontages and the Parody of Psychoanalysis", en *Ciberletras* 10. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v10/foster.htm>

Freud, Sigmund (1976). "Colaboración Anna Freud", en *Obras completas*. Ed. James Strachey, Trad. José L. Etcheverry; vol. 24, Buenos Aires, Amorrortu.

_____ (1900). *La interpretación de los sueños*, en *OC*, vols. 4-5.

_____ (1893). "Algunas consideraciones con miras a un estudio comparativo de las parálisis motrices orgánicas e histéricas", en *OC*, vol. 1, págs. 191-210.

_____ (1924) "El problema económico del masoquismo", en *OC*, vol. 19, págs. 161-176.

_____ (1932) "La feminidad", en *OC*, vol. 22, págs. 104-25.

Lacan, Jacques (1981). *Las psicosis 1955-1956. El seminario de Jacques Lacan Libro 3*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trad. Juan Luis Delmont- Mauri y Diana Ravinovich. Buenos Aires, Paidós.

_____ (1988). *La ética del psicoanálisis 1959 - 60. El seminario de Jacques Lacan Libro 7*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trad. Diana S.Ravonovich. Buenos Aires, Paidós.

_____ (1989). *Aún (Encore) 1972-1973. El seminario de Jacques Lacan Libro 20*. Trad. Diana Ravinovich et al. Buenos Aires, Paidós.

Maluenda, Elsa (2002). "El psicoanálisis te ayudará", en *Enlaces* 5, págs. 36-39.

Mazzoni, Cristina (1996). *Saint Hysteria: Neurosis, Mysticism, and Gender in European Culture*. Nueva York, Cornell UP.

-
- Plotkin, Mariano (2003). *Freud en las pampas: orígenes y desarrollo de una cultura psicoanalítica en la Argentina (1910-1983)*. Trad. Marcela Borinsky. Buenos Aires, Sudamericana.
- Príamo, Luis (2003). "Notas sobre los sueños de Grete Stern", en *Sueños*, págs. 15-27.
- Sánchez, María Victoria (?). "Sueños de mujeres. La revista *Idilio* y la transformación de la familia en los años 40-50", en *El Seminario*: www.elseminario.com.ar/Estudiantes/Sanchez_Suenios_mujeres.htm.
- Santa Teresa de Ávila (1982). Ed. Dámaso Chicharro. Madrid, Cátedra.
- Sontag, Susan (1973). *On Photography*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux.
- Soria, Claudia (2005). "El cuerpo femenino de Eva Perón: ¿qué es una mujer?", en *Los cuerpos de Eva Perón: anatomía de un país buérfano*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, págs. 79-122.
- Stern, Grete (1995). *Obra fotográfica en la Argentina*. Ed. Luis Príamo. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- (2003). "Apuntes sobre fotomontaje", en *Sueños*, págs. 29-33.
- Sueños: fotomontajes de Grete Stern (serie completa)* (2003). "Edición de la obra impresa en la revista *Idilio* (1948-1951)", Buenos Aires, CEPPA.
- Vegetti Finzi, Silvia (Ed.) (1992). "Introducción", en *Psicoanálisis en femenino*, Madrid, Síntesis, págs. 13-23.
- Verhaeghe, Paul (1999). *¿Existe La Mujer? De la histórica en Freud a lo femenino en Lacan*. Tr. Jorge Piattigorsky. Buenos Aires, Paidós.
- Vezzetti, Hugo (2003). "El psicoanálisis y los sueños en *Idilio*", en *Sueños*, págs. 150-59.

Yo, cualquier yo. Gabriela Liffschitz, fotógrafa*

Paola Cortés Rocca**

RESUMEN

En *Recursos Humanos* y *Efectos colaterales*, Gabriela Liffschitz compone una serie de autorretratos, verbales y visuales, de un cuerpo específico: el cuerpo de una mujer que tiene cáncer. Sin disimular las marcas de la enfermedad ni escribir con ellas un melodrama lacrimógeno, Liffschitz escenifica la belleza e incluso la femineidad como artificio. Libro y muestra de fotografías, terapéutica visual, prosa poética con imágenes, la obra de Liffschitz no pertenece a ningún género y simultáneamente navega entre todos. No convoca a una lectura autónoma de lo fotográfico sino que pide ser leída en relación con la experiencia de la fotógrafa, aunque eluda la simple mostración de la realidad o la inocencia del testimonio visual. Producido en un momento de relativa destrucción de la autonomía estética, el trabajo de Liffschitz ofrece imágenes que no *reproducen* nada: ni los códigos de la buena o mala fotografía, ni los moldes discursivos para narrar el cáncer, ni siquiera el objeto fotografiado. Son imágenes diaspóricas, ni realidad ni ficción, al mismo tiempo ficción y realidad. Son imágenes que desafían el presente sugiriendo que jamás somos un cuerpo, ni siquiera lo poseemos; solo lo ganamos o lo perdemos, lo entregamos al placer o al deseo.

Palabras clave: fotografía, autorretrato, escrituras del Yo, postautonomía.

ABSTRACT

In *Recursos Humanos* and *Efectos colaterales*, Gabriela Liffschitz composes a series of verbal and visual self-portraits that show a specific body: the body of a woman who has breast cancer. Refusing to write a melodrama or to disguise the marks of the disease, Liffschitz presents beauty and even femininity as artifice. Taking the form of books and photographic exhibitions, visual therapy or illustrated poetic prose, Liffschitz's work belongs to no genre but simultaneously navigates through all of them. It does not call for an autonomous reading of photographic production but requires to be read in connection with the photographer's experience while avoiding the easy display of reality or the innocence of visual testimony. Emerged in an age of relative

* Fecha de recepción: 30 de agosto de 2009. Fecha de aceptación: 14 de diciembre de 2009.

** San Francisco State University.

destruction of aesthetic autonomy, Liffschitz's images do not *replicate* codes of good or bad photography, nor the discourse on cancer, not even the photographed object. They are diasporic images: neither reality nor fiction, and at the same time, both fiction and reality. They challenge us by suggesting that we never are or even have a body but we earn or lose it, we surrender it to pleasure or desire.

Keywords: photography, self-portrait, writing of the Self, postautonomy.

I. Primera escena

En noviembre del año 2000, la poeta y fotógrafa argentina Gabriela Liffschitz (1963-2004) publicó *Recursos humanos*, un libro de imágenes y textos en los que dice retratar y escribir "un cuerpo cualquiera, de cualquiera, mi cuerpo" (Liffschitz, 2000: 17). El libro recorre exactamente el proceso que describe la frase: un cuerpo cualquiera, que puede ser el cuerpo de cualquiera y al mismo tiempo no lo es. Es "mi cuerpo", un cuerpo específico, un cuerpo femenino que ha tenido una mastectomía.

Por esa época decidí hacer las fotos, no fue una decisión en el sentido de algo planeado, eso ya lo venía pensando... volví a casa, me maquillé, puse la cámara en un trípode que me habían prestado y empecé a juntar objetos y prendas que me pudieran servir: vestidos tejidos, telas, sombreros, shorts, cadenas, candelabros, lo que fuera. Buscaba adornos. La escena fue más o menos desopilante, en todo caso descabellada, yo corría primero por toda la casa buscando objetos y después corría desde la cámara hasta la pared con la esperanza de poder llegar a ponerme en pose antes de que el disparador automático llegara a su término (7).

Este microrrelato que aparece en el prólogo en diálogo con las imágenes en blanco y negro explicitan este regreso a la escena primera del rito fotográfico, con sus limitaciones técnicas, con sus dificultades temporales, y en ese espacio nebuloso entre la experimentación y la magia. Liffschitz parece recolocar la cámara en su lugar más previsible: en donde estuvo la primera máquina de daguerrotipos, inmóvil y solitaria frente a un sujeto para tomar un retrato, para mostrar—como lo hace todo retrato—un cuerpo que es único, que marca la singularidad de un sujeto y que, al mismo tiempo, está allí para ser visto como si fuera el cuerpo de otro, y porque podría ser el de otro. O, en términos de Jacques Aumont (1992: 20), el género retrato se funda en un presupuesto típicamente decimonónico: "todo retrato es antes de ser la imagen de tal o cual sujeto, el retrato de un universal, el retrato del hombre".

Sin embargo, en el nuevo siglo, un regreso a la escena fundacional de la fotografía y a los presupuestos del género no puede ser jamás un regreso al mismo lugar. Si bien es imposible declarar la autonomía absoluta de una práctica estética, la fotografía atravesó, durante el siglo xx, ese proceso que podemos llamar de

relativa autonomización.¹ Durante el siglo xx, la práctica fotográfica constituyó una esfera relativamente autónoma, con sus instituciones, sus premios, sus espacios y modos de circulación propios. La firma del fotógrafo empezó a funcionar como nombre de autor y lo que es más importante, muchas imágenes ingresaron a la esfera del Arte para ser producidas y leídas como objetos estéticos, más o menos desvinculadas del referente y de la tarea de reproducirlo, es decir, para ser producidas y leídas a partir de valores autónomos, valores fotográficos.

En *Recursos Humanos*, Liffschitz vuelve al primer uso de la fotografía, que es la práctica de retratos; sin embargo, no regresa a un momento anterior al de la autonomía estética. Las fotografías de Liffschitz no son un encuentro que se imagina directo con lo fotografiado, sino que van al encuentro de lo que retratan con el siglo de historia fotográfica que, indudablemente, está presente cada vez que un fotógrafo firma una serie de imágenes. Sin embargo, tampoco pueden ser juzgadas con los valores de la estética fotográfica y con la ficcionalidad que sabemos que se construye cuando algo deja de ser parte del mundo y se recorta en el marco de una imagen. <Imagen 1. Ver Anexo>

Dicen que una artista plástica de Bahía Blanca le preguntó a Liffschitz si había usado photoshop en sus fotografías. Parece que la respuesta fue: "No, tuve una mastectomía de verdad y tampoco me la hice para las fotos. Soy simplemente una chica con cáncer y una fotógrafa no profesional hasta ahora". Evidentemente, no se trata de fotos que puedan juzgarse con los criterios y valores que correspondan a la pura autonomía de lo fotográfico ni a la llamada fotografía estética. Por el contrario, tal como lo afirma el prólogo, Liffschitz dice que lo que la decidió a publicar este libro fue una charla con su oncólogo y su consejo de publicar las fotos:

Me dijo que sería muy bueno para muchas mujeres. En ese momento me enteré de las dificultades con las que se encuentran muchas mujeres a partir de la operación—sobre todo sexuales, de auto estima y con sus parejas—pero también de los casos en los que las pacientes se niegan a realizar una mastectomía prefiriendo la conservación del pecho a la vida. El hecho de pensar que mi trabajo fotográfico pudiera ayudar de alguna forma a mujeres y hombres relacionados con este tipo de operación o cualquier otra mutilación me dio un impulso invaluable, de alguna manera el cáncer adquirió un sentido (Liffschitz, 2000: 8).

Si bien el trabajo de Liffschitz no se ofrece para ser leído como una serie de imágenes desvinculadas de una enfermedad real, esta suerte de terapéutica discursiva que propone el prólogo también lo aleja de la simple mostración de la

¹ Como característica de un momento institucional del arte, como concepción estética, como modo de lectura o como vínculo que enlaza o distancia a la obra del mundo, la noción de autonomía se refiere siempre a un proceso y no a un estado, a zonas de la institución del arte que conviven con otras, a fuerzas de sentido que se leen en una obra. El término *autonomía* supone siempre hablar —se haga de manera explícita o no— de autonomía relativa y, más específicamente, de procesos de relativa autonomización que se refuerzan o debilitan.

realidad, de la banalidad del *reality show* o de la inocencia del testimonio visual. Cuando Liffschitz deja ver lo que habitualmente se oculta, pone al desnudo su propia desnudez, allí donde la ropa y las prótesis intentan disimular los efectos del cáncer. Al mismo tiempo, con la sencillez más compleja, pone en escena que todo cuerpo –que el cuerpo de todos– no es otra cosa que el escenario de un devenir que nunca comprendemos del todo. Liffschitz no busca descubrir el horror acechando lo cotidiano, ni dar testimonio de una realidad trágica ni cubrirla con un cuento, sino que se propone explorar los recursos con los que un sujeto le hace frente a lo real. Se trata de recursos fotográficos y verbales, que no se confinan solo en el marco de la "obra", sino que la desbordan e incluyen también la exploración y creación de canales de circulación más o menos alternativos, o al menos no totalmente previstos por la cultura letrada y las instituciones fotográficas. Si bien el trabajo de Liffschitz se cristaliza en un libro más que en una obra, habría que pensar aquí en una práctica estética que interviene en el presente y lo produce, transformando también los modos de asociación entre los sujetos involucrados o al menos reemplazando los lazos individuales que unen producción, circulación y consumo por nuevas formas de solidaridad colectiva.²

Libro y muestra de fotografías, terapéutica visual, prosa poética con imágenes, *Recursos Humanos* no pertenece a ningún género y simultáneamente navega entre todos. Engrosa un borde institucional en el que ubicarse: sin anular la noción de obra pero desbordándola, sin ocuparse de diseñar una crítica a las instituciones culturales o estéticas pero desestimándolas como únicos espacios de circulación de sentidos. El trabajo de Liffschitz es precisamente lo que Josefina Ludmer llama *producciones postautónomas*: objetos producidos en un momento de relativa destrucción de la autonomía estética, imágenes diaspóricas que no son ni realidad ni ficción, que son al mismo tiempo ficción y realidad, o que habitan en el límite que separa ambos espacios. Son imágenes que se instalan "localmente y en una realidad cotidiana para 'fabricar presente' y ese es precisamente su sentido" (Ludmer, 2007).

² *Recursos humanos* se presenta como muestra individual en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, en noviembre del 2000, curada por Eduardo Gil. Liffschitz no tiene una trayectoria como fotógrafa y debido a la premura que genera la enfermedad, no puede esperar a participar de premios como Antorchas u otras subvenciones similares con fechas de presentaciones y otorgamiento de las subvenciones ya fijadas. Por eso busca financiamiento particular para este proyecto: entre otras cosas tiene, por ejemplo, una entrevista con el galerista y mecenas Federico Klemm, que le sugiere pedir una subvención en algún centro de salud o institución oncológica. Liffschitz obtiene finalmente un pequeño subsidio de Kodak que le permite comprar algunos telones, luces, rollos fotográficos, y pagar el trabajo de revelado. El libro se publica en Filòlibri, una editorial que el dueño del restaurante Filò, Giovanni Ventura, crea especialmente para sacar *Recursos Humanos*, y que desde el año 2000 hasta hoy incluye solo dos títulos en el catálogo: este libro y otro de Andrea Zanzotto. Las fotos forman parte, luego, de una exhibición permanente, en la sección "Invitados" de la página del fotógrafo Eduardo Gil (www.eduardogil.com).

II. Subjetividad y recursos

Una mujer recostada; un brazo la sostiene, el otro acaricia su cabeza, la mirada perdida. Un cuerpo blanco sobre un fondo negro, una madona clásica en la pose; un cuerpo del presente en la mostración del seno único. La imagen reactualiza lo bello sin borrar el cuerpo, sin *espiritualizar* su atractivo, sin postular que el erotismo reside en algún otro lado. Con un pecho de menos o uno de más, los autorretratos de Liffschitz desafían la mirada. Entre poses pudorosas y gestos levemente intimidantes, sugieren que es posible descubrir en este cuerpo —en cualquier cuerpo— aquello que lo hace bello y perfecto, siempre, pese a todo. O que la belleza como arquetipo universal no es otra cosa que otra puesta en escena. <Imagen 2>

Se trata, entonces, de una particular puesta en escena, no de retacear algo de la mirada. Lo bello, el erotismo, nos dice Liffschitz, no tiene que ver con la ocultación. Un cuerpo que seduce no es un cuerpo que miente, que oculta, sino que fascina precisamente porque transforma lo que podría pensarse como falta, en un arma de captura. Sus imágenes retoman el gesto de "The Warrior", el retrato de Deena Metzger tomado por Hella Hammid para la tapa del libro *Tree: Essays and Pieces*, publicado en 1978. "The Warrior" es un desnudo frontal de la escritora californiana que, con los brazos abiertos y las palmas hacia el cielo, muestra su único seno y el tatuaje que decora la cicatriz de la mastectomía. El rostro de Metzger mira hacia arriba, dejando apenas ver una sonrisa de amazona casi mística. Sin embargo, lo que se retoma es la senda iniciada por Metzger-Hammid: es el gesto de hacerle frente a la cámara y desafiar el pudor obligatorio. Pero el cuerpo que Liffschitz muestra es otro; ninguno de sus retratos tienen la euforia vitalista de "The Warrior", ninguno coloca el cuerpo en diálogo con el cielo, el horizonte o cualquier otro elemento natural. En el espacio controlado del estudio, el cuerpo fotografiado ya no se confronta o se integra a la naturaleza, sino que dialoga con los objetos de la cultura o el consumo —candelabros, sombreros, cinturones y botas—, que lo enmarcan sin robarle protagonismo.

El cuerpo, sus pliegues, sus texturas, la cicatriz de la mastectomía toman siempre el imperio de la mirada. <Imagen 3> Lo hacen, por momentos, marcados por esa indiferencia que evoca a la belleza álgida de "Beauty out of Damage", el autorretrato de la artista y ex-modelo de lencería Matuschka, que apareció en la tapa de la revista del domingo del *New York Times* en 1993 (cicatriz en primer plano, enmarcada por un vestido blanco de alta costura y un pañuelo de gasa al tono en la cabeza, mirada interesada por alguna otra cosa que tal vez ocurre fuera de campo). Aunque, a diferencia de "Beauty out of Damage", las imágenes de Liffschitz se alejan de la estética de la fotografía de modas —tal como la reinventó Richard Avedon, Irving Penn o Helmut Newton—, la fotografía argentina comparte con Matuschka la pertenencia a un bloque temporal que aleja a ambas de las primeras imágenes de la corporalidad marcada por la mastectomía en los 70. Como señala Soledad Vallejos, los retratos de Liffschitz se inscriben en la tradición del cuerpo de las "chicas intervenidas", que se consolida en los 90 y que Orlan no deja de poner en escena. Se trata de un cuerpo que se aleja de la comunión con lo natural y se somete, se integra o maneja algo que se entiende como pura performance.

Tal vez, si las imágenes de Gabriela Liffschitz señalan también un corte con esta corporalidad, como propone Vallejo, es por un exceso de humor o de ironía, por llevar al extremo el artificio que todas reconocemos como tal.³ Así, del mismo modo que Cindy Sherman jugó a encarnar, en sus autorretratos, todos los estereotipos femeninos, Liffschitz diseña múltiples escenas contando con la variación mínima de una pose y un gesto. Sutilmente, se advierten distintos personajes en los diferentes desnudos: desde la ambivalencia sexual de la imagen de la tapa, hasta la displancia de la diva de los 40 o los rasgos apenas insinuados de la dominatriz. <Imágenes 4 y 5>

Femineidad, belleza y erotismo son ficciones que refuglen en la maraña de los lenguajes, en el sedimento histórico, en las diferentes temporalidades que conviven o se niegan sobreimpresas en los cuerpos. No se trata de mentiras ni de construcciones opuestas a una verdad que se oculta o se disimula, ni tampoco de atributos corporales que se poseen o se pierden. La femineidad como mascarada escapa del juego de lo verdadero y lo falso, de lo que se muestra y lo que se oculta para exhibirse como efecto del lenguaje. Así, *Recursos humanos* se coloca tan lejos de la sublimación o la espiritualización del cuerpo—de este cuerpo, de cualquier cuerpo— como de su presentación como sustrato biológico que fundamenta lo femenino o lo bello. En la variación de personajes y roles, de calidades de revelado y de gestos, Liffschitz explora las texturas infinitas de una corporalidad que exhibe, desafiante, la contundencia de la multiplicidad o de esa *realidadficción* que es la imagen, pero también este cuerpo y cualquier cuerpo, así como la subjetividad que allí se despliega.⁴

³ Soledad Vallejo se refiere al planteo de Simone de Beauvoir en los 50 —que una mujer no nace, sino que se hace— devenido, cuatro décadas más tarde, en ese hacerse mujer como equivalente a hacerse un cuerpo, alterado por la intervención quirúrgica, la dieta y la gimnasia modeladora. Vallejo señala el carácter cínico de esta transformación y la pérdida de su valor político, y lee el primer trabajo de Liffschitz como el fin de este cuerpo y de esta década, al exhibir una corporalidad intervenida, pero ya no por este imperativo colectivo de hacerse un cuerpo perfecto, sino, al contrario, como “un gesto combativo que resignifica, abiertamente asimétrica, fuertemente conflictiva para la imagen dominante”. “The Warrior”, el retrato del libro *Tree* de Deena Metzger, puede verse en su sitio, junto a sus poemas, relatos y textos sobre armonía con los animales y sobre *spiritual healing* (<http://deenametzger.com/>). El de Matuschka también está en su página web, www.beautyoutofdamage.com. “Why I did it”, artículo publicado en *Glamour*, en el que la artista ofrece sus reflexiones sobre la imagen y los motivos de la toma. Disponible en: <http://www.songster.net/projects/matuschka/why>.

⁴ Alicia Vaggione sigue el recorrido de la piel en el trabajo de Liffschitz, una piel que se expone y al mismo tiempo es otra, convertida en seda por acción de la palabra, metamorfoseada en una superficie lampiña por la quimioterapia, marcada

Esa trama de posibilidades múltiples también reside en la escritura. "Busco desesperada un sustantivo para darle nombre a lo innombrable. Palabras suaves para mutilación, tajo, hueco, dolor" (Lifschitz, 2000: 45). Y en el tejido de palabras, Lifschitz jamás se decide por la ocultación o el temor del eufemismo, sino que encuentra nombres que cartografían el cuerpo ("la explanada") o le agregan un género ("mi chico"). Y aún cuando trata de apelar al olvido, el lenguaje la devuelve a la escena bajo la forma del chiste negro. "Pienso: ¿qué es morir? Pero me pierdo antes de contestar. Tengo miedo, pensemos en otra cosa mi carne y yo y esa otra cosa tomando el cuerpo, dale pensemos en otra cosa. Ya sé: Pensemos en el despecho" (44). *Recursos humanos* tiene momentos de humor –negro– no porque este sea un modo de hacer frente a lo irreversible –como propondría el imaginario hollywoodense–, sino porque el humor no es otra cosa que otra nueva puesta en escena de la capacidad productiva del lenguaje.

Si las imágenes hacen foco en la disimetría y sus posibilidades, las palabras llegan a la saturación y describen fotos inexistentes pero posibles, fotos compuestas en la memoria, como si las imágenes que vemos fueran solo una pequeña posibilidad, de las infinitas que pueden conjeturarse. "La faltante (como llamo al pecho que me falta)", dice Lifschitz en su insistencia por reescribirse. El pecho que falta no es *el* faltante sino *la* faltante, porque evoca su nombre cotidiano, *la teta*, su nombre verdadero, pero también porque el ojo que lo contempla está teñido por el desafío. O, formulado de otro modo en el texto que acompaña las imágenes: "el pecho adelantado, insolente, exacerbado, como un compadrito que al desaire opone el descontrol". Precisamente es este el punto que le da al trabajo de Lifschitz su carácter desafiante: no solo no disimular las marcas de la enfermedad ni escribir con ellas un melodrama lacrimógeno, no solo poner en escena el artificio de lo femenino o de la belleza, sino subir la apuesta un poco más y exhibir todo lo que podría considerarse como falta, como un recurso a favor de la construcción de una subjetividad que se ofrece como espectáculo para la mirada. El carácter desafiante de *Recursos Humanos* consiste precisamente en no proponerle al espectador la belleza de la alteridad, sino en poner en crisis la noción misma de belleza; en no

por la cicatriz de la cirugía, decorada por el tatuaje. En este recorrido, se advierte el intento de "desestabilizar los sentidos fijos y la representación del cuerpo enfermo [...] para dar lugar a la emergencia de un cuerpo desafiante, erotizado y deseante" (124). La lectura de Vaggione propone que esta desestabilización del cuerpo enfermo es efecto de una "reinención [...] que se produce en el campo de lo estético", tal vez precisamente porque aquí el trabajo de Lifschitz se lee en una serie más ambiciosa, que junto con los relatos de Sylvia Molloy y Marta Dillon aborda la historia de la relación discurso-cuerpo-enfermedad. Coincido con la lectura de Vaggione y su interés por ver de qué modo el trabajo de Lifschitz discute con representaciones fijas de la enfermedad y del cuerpo femenino, pero me interesa interrogar también en qué medida esas representaciones suponen, además, una desestabilización de lo que se entiende por *campo estético*.

clamar por un lugar de representación para la diversidad o la diferencia, sino en destrozarse todo criterio de normalidad.⁵

En ciertas imágenes –tomemos como ejemplo paradigmático a Edgard Weston, pero también a Sebastiao Salgado–, el verdadero protagonista es el ojo del fotógrafo. Lo que las imágenes exhiben no es tanto lo que muestran (un niño desnutrido o una hoja de repollo), sino un modo de mirar que distingue lo mirado de la mirada del fotógrafo y luego del espectador. Al contemplar las imágenes, nos colocamos en el hueco que dejó esa mirada inicial, en la radical distancia que distingue al objeto de aquello que vemos colocado en ese lugar que diseñó el ojo del fotógrafo. El trabajo de Liffschitz funciona, en cambio, dentro de las reglas que proponen los autorretratos, es decir, a partir de la borradura entre la mirada y lo que es mirado. En *Recursos Humanos* no hay un fotógrafo que intenta recuperar algo (una analogía inesperada, un signo de dignidad, un rasgo de belleza) en la devastación que caracteriza al sujeto que retrata, sino una subjetividad que se mira y se ofrece para ser mirada precisamente como la cifra del modo en que el lenguaje marca los cuerpos y define toda subjetividad. Dice Liffschitz: "En el medio del pecho me nace un signo, no es una línea como pensaba, es un tajo duro y firme como un rasgo de carácter, es un signo, como una 'z' demasiado horizontal, más bien la tilde de la 'ñ', un estigma

⁵ David Foster lee el trabajo de Liffschitz como un desafío a la mirada masculinista que construye un tipo particular de corporalidad femenina, ciertos criterios de belleza y estrategias de exhibición que, para Foster, podrían sintetizarse en las representaciones de la revista *Playboy*. Las imágenes de Liffschitz son "scandalous to that dynamics", dice Foster (2003: 12). Si el momento objeto por excelencia que construye la mirada masculinista es la mujer de la revista *Playboy*, el trabajo de Liffschitz nos diría que también se puede ser atractiva aunque con un pecho menos. Leído de este modo –y aunque Foster no afirme explícitamente esto–, *Recursos humanos* ingresaría al más o menos belicoso juego de las políticas identitarias, intervendría en el reparto más o menos democrático del campo simbólico, en el que las diferencias claman por su lugar para reafirmar de un modo más tranquilizador el privilegio de la norma. Creo que el carácter profundamente desafiante de estas fotografías reside, por el contrario, en un coqueteo con las condiciones de estetización del cuerpo femenino –con sus gestos y sus poses– y con el uso calculadamente ingenuo de una amplia gama de dispositivos de representación, que van desde el llamado *desnudo artístico* hasta el *soft porn*. El proyecto de Liffschitz no es apartarse de la mirada masculinista ofreciendo otra mirada posible, sino poner en escena cuáles son los recursos con los que se construye toda mirada o todo cuerpo que se ofrece a ella. El trabajo de Liffschitz no dice que las mujeres que carecen de algo –un pecho, tales o cuales atributos– también son bonitas, sino que desnaturaliza la noción misma de belleza. En otros términos, se trata menos de reclamar el derecho a una lista "paralela" de atributos y representaciones de lo femenino y de la belleza femenina, y más de hacer explotar la lista "central" al incluir en ella elementos que "naturalmente" –es decir, debido a una fuerte regulación ideológica– serían ajenos.

oculto en todo caso, los alardes de una letra conocida por pocos, una letra inenarrable, en extinción" (2000: 45). <Imagen 6>

Lejos de exhibir una peculiaridad como tal y presentar un cuerpo amenazado o un modelo más o menos alternativo de femineidad o de belleza, la apuesta política de *Recursos humanos* es postular un "momento universal" en estos autorretratos, algo que resulta evidente ya desde el título mismo del libro. Se trata de revelar esa letra oculta—que está en este cuerpo pero también en todo cuerpo—, de encontrar las palabras para narrar esa letra que barra a todo sujeto con los signos de la finitud y, al mismo tiempo, se presenta como un recurso con el que hacerle frente al estado de peligro, a esa falta que no está en este cuerpo, sino que es la marca de todo cuerpo.

III. Efectos y política

La femineidad, el erotismo o la belleza no residen en la anatomía, sino que son relatos impresos sobre el cuerpo o nombres que les otorga una mirada particular. Tres años después de la publicación del primer libro de textos y fotografías, tres años después de convivir con la enfermedad, Liffschitz publica un segundo libro, ahora editado por Norma. *Efectos colaterales* está compuesto por un prólogo, cuatro series de fotografías y textos que dialogan con ellas.

Estas imágenes y estos textos "fueron los verdaderos efectos colaterales que esos tratamientos tuvieron en mí", dice el prólogo. Este nuevo libro, entonces, continúa la certeza que guiaba al anterior: no hay algo así como un cuerpo dado o natural; toda subjetividad es un efecto de los procesos que la involucran, de los discursos que se incrustan en el cuerpo y lo construyen. Se trata también de la misma convicción: desafiar una particular figuración del cuerpo y de la representación habitual del cuerpo enfermo, que se presenta—ideológicamente—como la única y "natural" subjetivación posible. Por eso, las primeras dos series recuperan las imágenes de *Recursos humanos* (algunas fueron excluidas de la publicación y aparecen aquí por primera vez, otras se repiten en este nuevo libro) y, de este modo, instalan las reglas del juego: ese momento en el que alguien posa frente a una cámara, ese momento en el que alguien se inventa un cuerpo para la máquina fotográfica.

A partir de allí, a partir de ese *grado cero* de la mirada, *Efectos colaterales* introduce los colores y los filtros de las imágenes nuevas que conforman las últimas dos series del libro. Estas ocupan un espacio protagónico, no solo porque es una de estas imágenes la que se elige para la cubierta, sino también porque explicitan la inflexión de *Efectos colaterales* en el proyecto fotográfico de Liffschitz. Lo que primero se advierte en estos nuevos autorretratos es el signo más reconocible del tratamiento contra el cáncer: la calvicie. <Imagen 7 y 8> Sin embargo, la figuración del cuerpo enfermo es la de un sujeto andrógino, tatuado por las dos serpientes del emblema de la ciencia médica, agachado, de espaldas, en poses que recuperan la estética del *under* de los años 80, por ejemplo, de la Organización Negra. Ya no quedan rastros de un set *casero* improvisado en un departamento, ahora ha sido reemplazado por el fondo negro, la iluminación uniforme y el uso controlado del color. Si las imágenes anteriores, dejaban algún espacio para sugerir una cámara

espía que interrumpía alguna escena más o menos privada, esta serie centra al sujeto en el cuadro y concentrado frente a la cámara. La serie no sólo muestran los que vemos, sino que subrayan el acto mismo de la exhibición.

El sujeto que se exhibe desafiante ante nuestros ojos hace imposible la identificación y la mirada compasiva. <Imagen 9> Se niega a presentarse como víctima de la enfermedad que, sin embargo, no solo no se oculta, sino que se subraya en cada detalle de la escena. Así, el filtro de la medicina, que ha "intervenido, revisado, releído, constatado, recontextualizado, reinscripto" los cuerpos ("Prólogo"), se inscribe directamente en la piel de las imágenes. *Efectos colaterales* llega incluso a arrebatarle a la medicina sus propios términos –jarabe de morfina, metatrexato, diclofenax– para convertirlos en los títulos que, como joyas, puntúan las cuatro series donde una mujer se desnuda, sin sublimar el cuerpo ni espiritualizar su atractivo, sino exhibiendo desafiante sus tramas infinitas.⁶

Al confrontar la idea de que el único lugar posible es el de un sujeto en falta y dominado por la enfermedad, las imágenes descubren que, paradójicamente, solo cuando un cuerpo resulta escrutado e intervenido, nos empezamos a preguntar qué significa tenerlo. Esta pregunta –otro de los efectos colaterales de la intervención médica– parece contestarse en la última serie, cuando advertimos que un cuerpo no es un atributo sino una praxis. La protagonista de la última serie titulada "Furosemida" es una mujer aniñada, cuya calvicie y cuyo pubis lampiño no parecen un efecto de la quimioterapia, sino un requisito de la estética publicitaria para realizar sus atractivos. Envuelta en una boa de plumas negras, sostiene la mirada frente a la cámara y parece afirmar la idea misma de que jamás tenemos ni somos un cuerpo, ni siquiera lo sufrimos. Lo ganamos, lo abandonamos, lo entregamos al placer o al deseo. <Imagen 10>

Recursos humanos y *Efectos colaterales* escapan tanto de la fantasía de que el lenguaje puede cubrir y suplir una falta en lo Real como de la ingenuidad de que el lenguaje solo reproduce lo que intenta representar. Se sitúan en el filo entre la realidad y la ficción y no se dejan leer simplemente como buena o mala fotografía ni tampoco como un testimonio verdadero o falso. Son imágenes que no reproducen: ni los códigos de la buena o mala fotografía, ni los moldes discursivos para narrar el problema del cáncer, ni siquiera el objeto fotografiado. Están en el corazón mismo de la producción postautónoma por su capacidad de producir presente, de producir una serie de relatos y por presentarse incluso como desafío a la idea de que eso que creemos dado –el cuerpo– es también punto de partida y punto de llegada de la ficción discursiva y visual.

Recorrido por una vida, experimento fotográfico y también biografía no autorizada del cáncer, los libros de Gabriela Liffschitz proponen también un espacio para revisar los modos de intervención política en la era de la postautonomía. Precisamente porque salen de la esfera estética pero, al mismo tiempo, resisten a la afirmación de que esa salida desemboque en la fetichización de la tecnología, en

⁶ Una lectura muy diferente del uso del lenguaje farmacológico puede verse en el ensayo de María Soledad Boero y Alicia Vagionne.

la banalidad de los medios, en la serialización del mercado o en la estructura de la creencia que propone el tono confesional y autobiográfico.⁷

Si en *Recursos humanos*, Liffschitz sostenía que las imágenes y las palabras la habían sacado "de la tentación de ser la herida para convertirme en su observación" (2000: 7), ahora en *Efectos colaterales*, aclara que incluso "antes de ser y representar esa herida" era necesario "indagar otras formas de acercamiento, otras formas de pensarla e incluirla en mi vida" ("Prólogo"). Diseminada en imágenes y textos, adelante y detrás de la cámara, Liffschitz es mucho más que la herida y, también, mucho más que su observación. Esta mujer con un seno único que posa para sí misma constituye la escena femenina por excelencia. No solo por escenificar las condiciones de lo bello, sino también por ser el ojo que sabe encontrar –en la turgencia de un pecho que sobra o en la explanada dejada por uno que falta– una política del erotismo. Dice el prólogo de *Efectos colaterales*:

Antes jamás me hubiese desnudado ante una cámara, o sí, pero no para hacerlo en público. No hubiese tenido sentido. Ahora, después de la mastectomía, después de saber aquello por lo que muchas mujeres pasaban –con relación a la sexualidad, al erotismo, pero también con relación a su cotidianidad, su imagen, su deseo–, ahora lo tenía. Ahora era un acto político, ahora era necesario.

El trabajo de Liffschitz define lo político como acto necesario, como aquello que opera un pasaje a lo universal y transforma lo particular –lo mío–, no en lo de muchos como yo, ni en lo de todos, sino en lo de *cualquiera*. No se trata de hacer pública la privacidad ni de presentar un reclamo ejemplar de un grupo establecido de antemano –las mujeres, los fotógrafos, los enfermos de cáncer–, sino, precisamente, de poner en duda la línea que separa el cuerpo y sus relatos, lo completo y la falta, lo sano y lo enfermo, la experiencia como un hecho individual o como un relato compartido por una comunidad. Su carácter político reside justamente en no recurrir a una colectividad ya prevista, sino en producirla abriendo el espacio de inscripción a cualquiera que acepte la interpelación de las imágenes y las palabras. Los autorretratos y los textos de Liffschitz visualizan los recursos y los efectos de lo que Ludmer define como *realidad ficción*: aquello que aparece cada vez que la realidad de un cuerpo devastado coincide con la construcción de una ficción sobre la devastación, aquello que se ofrece al mismo tiempo como la realidad del cáncer y un relato posible sobre el cáncer. Lejos de la realidad previsible o de la buena o mala fotografía/literatura –también previsible a veces–, son imágenes que nos inquietan como nos inquieta lo absolutamente inesperado: el carácter ficcional de lo Real o el momento en que la ficción, por un instante, parece dar en el corazón de lo Real.

⁷ Para un excelente recorrido por los problemas vinculados con el llamado *gato autobiográfico* de la literatura argentina reciente, ver: Moreno, María, "Yorando en el espejo" (www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4402-2008-01-27.html).

Bibliografía

- Aumont, Jacques (1992). *El rostro en el cine*, Barcelona, Paidós.
- Boero, María Soledad y Vaggione, Alicia (2006). "Acerca de la mirada. Apuntes sobre *El desierto y su semilla*, de Jorge Barón Biza y *Efectos colaterales*, de Gabriela Liffschitz", en *Astrolabio*, nro. 3, noviembre. Disponible en: www.astrolabio.unc.edu.ar/edicion_03
- Foster, David William (2003). "Defying the masculinist gaze: Gabriela Liffschitz's *Recursos Humanos*", en *Cbasqui* 32.1, mayo, págs. 10-24.
- Liffschitz, Gabriela (2000). *Recursos humanos. Textos y fotografías*, Buenos Aires, Filiblibri.
- _____ (2003). *Efectos colaterales. Autorretratos y textos*, Buenos Aires, Norma.
- Ludmer, Josefina (2007). "Literaturas postautónomas 2.0", en *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, nro.17, julio. Disponible en: www.lehman.cuny.edu/ciberletras/
- Vallejo, Soledad (2006). "El cuerpo de los 90s: chicas intervenidas", en *EF y Deportes* nro. 78, noviembre. Disponible en: www.efdeportes.com/efd78/cuerpo
- Vaggione, Alicia (2009). "Enfermedad, cuerpo, discursos: tres relatos sobre la experiencia", en Figari, Carlos y Scribano, Adrián (comps.) (2009). *Cuerpo(s), Subjetividad(es) y Conflicto(s)*, Buenos Aires, Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad, págs. 119-30. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/coedicion/scribano/>

Mirar madres.

Adriana Lestido: espacios, rostros, afectos¹

Nora Domínguez*

RESUMEN

Este trabajo analiza parte de la obra de la fotógrafa argentina Adriana Lestido, cuya producción, iniciada en los años 90, explora espacios institucionales y familiares de lo materno. Sus trabajos con mujeres presas, madres adolescentes o sobre las relaciones entre madres e hijas apuntan a una resignificación de estos vínculos a través de imágenes en blanco y negro que funcionan como centros de irradiación estética y afectiva. Por medio de los recursos de desaparición y acercamiento, separación y encuentro, identificación y desidentificación, Lestido configura universos afectivos y visuales como espacios plurales y conflictivos, que hacen visibles las imágenes faltantes o proscriptas de una determinada sociedad. El recorrido por los rostros femeninos del abandono social o del exceso afectivo, configura relatos que ponen en escena experiencias y se vuelven sitios de interpelaciones éticas y estéticas. Al mismo tiempo sirven para plantear cuestiones acerca de la construcción de la mirada femenina y los modos de representación de la otra.

Palabras clave: fotografía, madres, hijas, rostros

ABSTRACT

This essay analyzes the visual work of the Argentinean photographer Adriana Lestido. Her production has begun during the 90s, and continues up today exploring institutional and family spaces. This artist is especially concerned on maternity. Drawing on black and white images of imprisoned and teenage mothers, and focusing on the aesthetic and emotional aspects of the relationship between mothers and daughters, Lestido points to a redefinition of these ties. Through the resources of disappearance and proximity, separation and encounter, identification and disidentification, the artist builds up affective and visual worlds as plural and conflicting spaces that turn visible the missing images proscribed in a given society. The travel covering the female faces of social neglect or emotional excess configures stories that set the scene for experience, and

* Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género e Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA).

¹ Agradezco a Ana Amado, Paula Bertúa, Lucía De Leone y Patricio Fontana las inteligentes y diferentes lecturas de este trabajo.

the ground for ethical and aesthetic interpellation. These stories also raise questions about the construction of female gaze and the modes of representation of the female other.

Keywords: photography, mothers, daughters, faces

En 1982, un año antes de la finalización de la dictadura y cuando tenían lugar las primeras movilizaciones públicas en reclamo por las desapariciones, Adriana Lestido (Buenos Aires, 1955) saca una de sus primeras fotos como periodista gráfica. La imagen se convirtió con el tiempo en ícono de una escena política, reiterada en sus marcas trágicas, y renovada a lo largo de décadas en sus demandas políticas, Y además dio inicio a una carrera profesional que sitúa en ella el hito anticipador de una preocupación temática y de un modo de registrar y mirar los cuerpos de mujeres. Lestido ha declarado: "Es una madre de Plaza de Mayo atípica, no pide por su hijo, pide por su hombre ausente. Y la nena pide por el padre. Viéndola en perspectiva creo que es la imagen fundante de todo lo que vino después. Me la pasé mirando mujeres pero lo central, lo que atraviesa todo lo que hice es la ausencia del hombre".² Efectivamente lo atípico de la imagen es la juventud de esa madre, menor que la edad promedio de las Madres de la Plaza de Mayo cuando salen a la luz como colectivo en 1977. Pero, lo que resulta fundamental es el modo en que esa ausencia se vuelve política. Es decir, una forma de la política que, como efecto de los secuestros, desapariciones y asesinatos de personas durante la última dictadura militar, se ejecuta sobre el corazón de lo privado familiar y luego va hacia la plaza pública. (Foto 1. Ver Anexo)

El abrazo corporal entre madre e hija inaugura un objeto de la mirada, un foco que encontrará múltiples versiones en las series fotográficas que Lestido producirá desde ese momento, conformando una trayectoria profesional que llega hasta hoy y en la que se advierte un recorrido de exploración temática y compositiva sobre el que iremos formulando algunas preguntas. En hospitales de niños y adolescentes pobres, en asilos de menores y en cárceles de mujeres, la cámara de Lestido fue encontrando los escenarios cotidianos donde determinados sujetos, abandonados por las políticas públicas, construyen lazos sociales y se descubren en cuerpos ensamblados bajo una retórica de afectos y de ropas gastadas o descosidas. El registro fuertemente testimonial no solo descubre cuerpos y poses en situación de marginalidad y vulnerabilidad sino que parece tocarlos, nombrarlos, darles una entidad que la sociedad les extirpa al colocarlos en el anonimato, la exclusión o bajo los signos de la institucionalización. Las series *Hospital Infante Juvenil*, 1986/88; *Madres adolescentes*, 1988/90; *Mujeres presas*, 1991/93 conforman un recorrido de

² <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4459-2008-02-24.html>, En nota consultada 4 de enero 2010. Lestido ha expresado esta idea en diferentes oportunidades y medios. El conjunto de su obra, las reseñas y entrevistas periodísticas que se le han hecho pueden encontrarse en su página web: www.adrianalestido.com.ar

indagación técnica y temática, y de reflexión social, inscripto en un registro documental que se abre en la serie siguiente hacia escenas de orden más privado, de seis parejas de madres e hijas en *Madres e hijas*, 1995/98 y que culmina en *El amor*, 1992/2005. En este trabajo que cerraba la exhibición de una Retrospectiva, *Lo que se ve. Fotografías 1979/2007*, realizada en el Centro Recoleta de la Ciudad de Buenos Aires en 2008, Lestido no abandona su experimentación con la fotografía en blanco y negro, mientras desplaza el foco de interés hacia territorios que traman otros modos de representación y subjetivación por fuera de la marginalidad. En lo que sigue me ocuparé principalmente de los proyectos *Mujeres presas* (2007) y *Madres e hijas* (2003) y me basaré en las ediciones hechas en formato libro.

Cuando Lestido dice "Me la pasé mirando mujeres pero lo central, lo que atraviesa todo lo que hice es la ausencia del hombre", no hace más que situar el contenido y los personajes de una relación que es formal (la que impone toda imagen entre lo visible y lo invisible, entre lo presente y lo ausente) pero que también es social y cultural, en tanto alianza básica que sostiene y estructura la subjetividad: me refiero a la pareja conyugal y la triada que ella conforma con el hijo. En su interior, el par madre-hijo atraviesa la historia de Occidente como el vínculo poderoso e inseparable por excelencia y como una de las maneras centrales de expresar y pensar la fuerza del amor y, también, la magnitud del dolor y el sacrificio. La religión y las representaciones estéticas de las diferentes artes y en las diferentes épocas, y también el psicoanálisis, insistieron en estas simbolizaciones alrededor de la ausencia masculina para reforzar el vínculo materno-filial pero, simultáneamente, fortalecer la centralidad paterna. ¿Qué busca, entonces, Lestido con un nuevo registro de esa ausencia? Una de las posibles respuestas: admitirá el dar visibilidad y así situar la soledad y orfandad de las mujeres en diferentes contextos afectivos y sociales, para revelarlas como urgentes e inaplazables. Otra de las respuestas, marcaría la necesidad de que esa soledad, forjada alrededor de una ausencia masculina, sea reconocida como una experiencia a atravesar, encarar o recorrer en sus perfiles afirmativos. Así lo ausente, el hombre, se percibe no del todo determinante del sentimiento de soledad de las mujeres y al mismo tiempo no del todo prescindible. La puesta en escena visual interroga no sólo el efecto de la pérdida sobre las subjetividades y los cuerpos femeninos sino los gestos del deseo y del poder que esa carencia puede generar.

Mundos de mujeres en espacios límite de las instituciones burguesas, a un costado de las relaciones económicas y laborales, en las cornisas del patriarcado. En la serie *Madres e hijas*, las escenas entre las parejas de mujeres encuentran calces de pertenencia en las casas, las escenas domésticas o el ocio común. La soledad que las rodea es decisión propia, determinación, búsqueda. La identidad femenina de los personajes retratados y la de la retratista no autorizan, por sí mismas, a hablar de una mirada femenina. Sin embargo, hay algo en estos materiales que nos empujan hacia esa calificación. Sin duda, habría que definir, en principio y cautelosamente, cuáles son los términos de lo femenino que ella propone y, en este sentido, ensayar una definición provisoria: como la de un impulso —de la mirada, de la cámara, de la toma— que busca hacerse presente y desaparecer, mientras trabaja con distintos tipos de presencias y ausencias.

¿Qué queremos decir con esto? En los trabajos de Lestido se advierte una distancia de la mirada con su objeto, una distancia lograda y, a un tiempo, imperfecta

y que ella explica de esta manera: "Intento que la cámara interfiera lo menos posible, que la experiencia se parezca a la mirada: trabajo con una cámara chiquita, con luz ambiente, lente normal. Si pudiera no estar, lo haría". Sin embargo, a este cuidado y medido apartamiento y deseo de desaparición los continúa del otro lado, del lado de la imagen, una política amorosa que retiene, fija cuerpos y movimientos femeninos, para singularizarlos en un encuadre y devolverlos a su lugar de residencia: la reja, un pasillo, una ventana, una cama, barnizados por la pátina de una orfandad o soledad cargadas de afectos. Lestido encuentra y desaparece, así lo ha expresado en muchas entrevistas: "Lo que me interesa al mirar es desaparecer. Quiero ser espejo de lo que veo". El sujeto artista pretende retirarse de la imagen, volverse el otro; o, mejor, devenir la superficie de un espejo que no refleja exactamente lo que ve pero donde se percibe al otro como otro. Un otro que, en su caso, se modula casi exclusivamente en femenino (presas, niñas, madres adolescentes, madres, hijas). Así, las imágenes adoptan una definición, una postura, hasta una transitoria identificación, aunque firme e imperfecta en cada disparo de la cámara. En ese intervalo entre mirar y mostrar se produce el reconocimiento (del otro-a) y la interpelación de los/as espectadores/as en la medida en que se busca actuar sobre ellos. Lo que queda, "lo que se ve" es la construcción de un intercambio femenino (entre personajes, entre artista y retratadas), un efecto artístico, nunca una esencia; el resultado de un proceso estéticamente reflexivo de representación, no un orden previo, anterior, causal. El yo de la autora dice ocultarse, querer borrarse; en su caso para dar lugar a una cadena de rostros que, si bien en muchos casos carecen de nombre propio, quedan atrapados en una vulnerabilidad que la foto hace legible a través del género del retrato. Casi un intercambio de dones pero de transacción momentánea, imperfecta. El resultado: un testimonio fotográfico y una apuesta estética.

Sin embargo Lestido ha ensayado respuestas, aparentemente, de direcciones opuestas:

[...] lo que busco es ser la mirada: ser mirada. Ser el otro, de alguna manera. Por otro lado, creo que las imágenes realmente potentes, o con vida—no sé si potentes, pero para mí el parámetro es que algo tenga vida o no la tenga— las imágenes que tienen vida propia, son imágenes de unión, de dos energías. Sea una persona, una cosa o lo que sea: es la unión entre quien mira y lo mirado. Y eso implica una cercanía, una fusión con el otro. Es como el amor, uno desaparece en el otro, ¿no?³

³ El destacado es mío. Estas opiniones fueron vertidas en una entrevista con Roger Colom que continúa así: "RC: Esta es una de las preguntas técnicas que te quería hacer. Sebastiao Salgado dice que utiliza una distancia focal muy corta, para obligarse a estar muy cerca. AL: Yo también. Yo, en realidad, creo que el 99%, si no el 100% de las fotos que estaban en la retrospectiva, están hechas con un lente de 35 mm. Algunas con 40. Si hay alguna con 50, no sé. Pero mi lente es el 35. Bueno, y el 40 también. Son ópticas que te llevan a estar ahí. Hay algo corporal, ¿no? Aunque yo creo, también, como que se mira con todo el cuerpo". <http://singenerodedudas.com/Archivos/973/formas-de-la-visibilidad-una-entrevista-con-adriana-lestido> Consultada 6 de enero 2010

Esa necesidad de captar a la otra no busca adueñarse, atrapar una interioridad, sino un estado de los afectos, una potencia y una dignidad del desamparo. La sucesión de rostros de mujeres en los ensayos fotográficos actúan una demanda ética de apropiación y reconocimiento. Hay un flagrante respeto por la vida de los otros que pasan bajo la cámara de Lestido, difícil de ser traducido en palabras. Las opiniones registradas del público que asistió a sus muestras o las críticas recibidas, aluden reiteradamente a que la fuerza de esas imágenes bloquea las palabras, abre a una contundencia de la emoción. Incluso el crítico John Berger, invitado a participar como lector autorizado para la muestra, le envía un texto en el que expresa su imposibilidad de dar con la palabra justa que supere la narratividad y la fuerte intimidad que imponen las fotos.⁴ Sin embargo, no se trata de seguir a Berger en su sentida renuncia a la explicación. Por el contrario, perseguimos la oportunidad de ensayar una lectura que explique la dirección de las miradas y los afectos que proponen las fotos de Lestido.

No estamos frente a una reiteración de imágenes del sufrimiento, representadas en exceso en el campo artístico y principalmente en la cultura mediática donde, convertidas en mercancía y objeto de consumo, promueven una indeterminación ética y política. Tampoco frente a una dimensión del horror social o político generado por guerras y hambrunas, masacres, torturas, rechazos de inmigrantes o catástrofes naturales, con la consecuente desconfianza que arrastra su representación visual, sospechada de caer en una estetización del dolor y el sufrimiento. Lestido se mueve en otros frentes, se desplaza por zonas que suponen el horror, ya sea como pasado o como retorno futuro de la precariedad social que viven esos sujetos, mujeres y niños capturados en la legalidad de una condena y, simultáneamente, en la pérdida de un cúmulo de garantías civiles. Lo que ciertamente hay en estas series de fotografías son encierros, aislamientos, abandonos, castigos. Las fotos en sus secuencias constatan estas situaciones, sus formas y sus límites, el compromiso ineludible que tienen las instituciones de asilo y reclusión con la espera. Lestido no se ocupa estrictamente de personajes en el límite sino, a veces, en un estadio anterior. La cárcel no es necesariamente el abandono absoluto y radical, aunque se le parece extremadamente; la artista persigue también los momentos de sociabilidad, por eso hay en ellas una fuerte dosis de subjetivación de los personajes retratados. Los modos de aproximación, separación y distancia, son marcas constitutivas del dispositivo fotográfico y, también, de la relación de maternidad. Lestido realiza un trabajo con los afectos como una dimensión constitutiva del arte, es decir, como una

⁴ "Querida Adriana: gracias por el libro y las fotos tan fuertes. Luego de pensarlo mucho debo decirte que no puedo escribir sobre ellas, directamente por dos razones. Son tan íntimas —una tercera voz será obscena. Están tan llenas de narrativa que las palabras son innecesarias. Así son." John Berger, 26 de noviembre de 2007. El texto estaba expuesto inaugurando la *Retrospectiva Lo que se ve*. Consultar en la página web de la autora.

posición que está inscrita en un bloque de sensaciones.⁵ Una y otra zona —el dispositivo fotográfico y la maternidad— involucran y afectan a los sujetos y a su relación con el otro. Si el otro puede ser definido como un mundo posible que porta un rostro que lo expresa y que se efectúa en un lenguaje que le confiere una realidad (Deleuze y Guattari, 2005:23-25), Lestido se ocupa de dar con el encuadre, la luz y el corte eficaz de la toma que revele ese bloque singular de afecciones. En este universo, separación y proximidad emergen como recurrencias de posiciones y movimientos, y como motivos de búsqueda formal y temática que se combinan para construir estos entramados de relaciones sociales y afectivas en las que predominan los vínculos materno filiales, relaciones situadas categóricamente en la Argentina de las dos últimas décadas del siglo veinte.

Este es el modo en que Adriana Lestido piensa políticamente la fotografía, como una posición del encuadre fotográfico, una puesta en escena de lo visible, un trabajo visual, en el sentido de producción de una realidad diferente y como una irradiación de lo humano más vital en los espacios donde las leyes estatales retienen a determinados cuerpos, cancelando perfiles centrales para sus posibilidades de subjetivación y amplificación de expectativas sociales. Su búsqueda de un relato materno que se modula a través de las diferentes series que compone, no hace más que demostrar que la identidad materna es móvil, fluida, en estado permanente de acción, que en los ejemplos de las madres presas se define a través de los cuerpos abrazados a/con sus hijos y que en la serie *Madres e hijas* recae en parejas con nombres propios (Eugenia y Violeta, Mary y Estela, Marta y Naná, Alma y Maura), recostadas sobre interiores domésticos o en paisajes abiertos de soledad y vacío. Lestido siguió estas relaciones apartando a la pareja de cualquier encuadre estereotipado. Cuerpos ensamblados o separados, que en la precariedad conflictiva del vínculo que dicen y reiteran solo se tienen a sí mismos —esa es la potencia que construye la imagen— y quedan cautivos, pero abiertos a la interrogación de sentidos que la cámara propone.

⁵ "La cosa es independiente del creador, por la auto-posición de lo creado que se conserva en sí. Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte es un *bloque de sensaciones, es decir, un compuesto de perceptos y de afectos*" (Deleuze y Guattari 2005: 164). La cita corresponde a Deleuze y Guattari quienes en este libro aclaran también que perceptos y afectos no se confunden con percepciones y sentimientos (pág. 30). Más adelante usaremos la noción de afectos según los desarrollos conceptuales de Rosi Braidotti que retoma líneas deleuzianas y spinozianas. Braidotti dirá que los afectos se evalúan atendiendo al grado y tipo de fuerzas que los constituyen, las comunidades que habitamos están cruzadas por potenciales conflictos y su sociabilidad comporta lazos afectivos y emocionales. Las comunidades de presas a las que hacemos referencia en este trabajo, pero también las sociedades familiares de madres e hijas están atravesadas por estas fuerzas y tensiones (Braidotti 2009: 202-207).

La foto de 1982 de la madre y la niña gritando en una plaza, no solo derivó hacia los espacios cerrados ya sea de una institución o de un encuentro familiar de a dos en casas o paisajes vacíos. La ciudad que se supone en alguna de las imágenes de la serie *Madres e hijas* es generalmente oscura, poco iluminada, difusa. Al mismo tiempo que se pasó del grupo colectivo como fondo al ambiente familiar como escenario, el grito político de la primera foto se encaminó hacia una sucesión de cuerpos y rostros sumidos principalmente en el silencio. La mudez acompaña, fundamentalmente, a los cuerpos de las presas que posan con cierto orgullo frente a la cámara que va a registrarlas y a las fotos de Mary y Estela o Alma y Maura en *Madres e hijas*. En la serie *Madres adolescentes*, las imágenes recuperan juegos y risas entre ellas y sus hijos o se detienen en la complicidad que emana de los contactos corporales entre las adolescentes.⁶ Una corporalidad de voces casi audibles.

Sin embargo, entre el registro testimonial de la reportera gráfica de la escena de la movilización política, cargada de sufrimiento, y los proyectos fotográficos de la artista visual que busca una forma artística para su representación, se tienden ciertas cuestiones (Didi-Huberman 2008: 61-64).⁷ No solo una interrogación sobre los sujetos y acontecimientos que la historia social y política emplea sino una exploración de los sentidos y formas estéticas que la fotografía asume y alcanza y, por lo tanto, expone a la mirada del otro para interpelarlo.

⁶ Se trata de menores sin recursos y sin familias que viven en establecimientos dependientes de la Comisión Nacional de Políticas Familiares y de Planificación de la Ciudad de Buenos Aires. El ensayo fotográfico fue realizado entre 1988 y 1990.

⁷ Es muy interesante lo que propone Didi-Huberman acerca de los problemas que plantea la fotografía contemporánea que ha permitido un cierto desplazamiento de los reporteros gráficos hacia el dominio del arte y de los artistas hacia el campo documental. Entre los múltiples devenires de que está hecho el arte contemporáneo, señala que el "devenir documento" ocupa un lugar significativo ya que los artistas no solo utilizan los documentos de actualidad, sino que los intervienen y producen. Los reporteros gráficos, por su parte, producen imágenes que remiten directamente a una historia de las formas. En este sentido, tanto unos como otros, asumen una verdadera contra-información, trabajan en contra del tipo de imágenes, modos de exposición y divulgación que hacen los medios. (Didi-Huberman 2008: 61-64).

La cárcel como rostro

La imagen creada por el artista es algo completamente diferente a un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una buella, un surco, un coletazo visual del tiempo que ella quiso tocar, aunque también de aquellos tiempos suplementarios-fatalmente anacrónicos, heterogéneos- que ella no puede, en tanto que arte de la memoria, dejar de aglutinar. Es la ceniza mezclada, más o menos cálida, de una multitud de bogueras.

Pues en ese sentido la imagen quema.
Georges Didi-Huberman (2008:51-52)

Adriana Lestido produce su obra visual en el contexto de revisión y visibilidad de un modelo materno hegemónico que encararon el colectivo de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, a través de la pluralización y politización de la figura y que fue encontrando hacia final del siglo, y en lo que va del actual, una variedad de subjetivaciones políticas y públicas, convocadas trágicamente alrededor de alguna situación de injusticia social: Las Madres del Dolor, la Red de Madres contra el paco y por la vida, el grupo de Madres contra la Trata de personas.⁸

Durante los años ochenta y noventa se habían desarrollado en la Argentina los movimientos de mujeres y feministas, con integrantes que fueron actuando en diversas estructuras sociales y políticas produciendo un giro en los modos de pensar, incluir o atender a los problemas de las mujeres. La presencia y la difusión del feminismo como práctica política y como campo del saber que cuestiona y deconstruye los aparatos ideológicos que consagraron a las madres al reino de la naturaleza y la reproducción, contribuyeron también durante todos estos años, de manera fundamental, al cambio político-cultural que autorizó la visualización de otro tipo de representaciones maternas en la cultura argentina.⁹ Simultáneamente y en el orden de otras representaciones artísticas, en el campo de la literatura también

⁸ No se trata de igualar los grupos a partir de una identidad femenina que oficia de conductora. Madres y Abuelas se constituyeron como grupos de oposición y resistencia frente a los gobiernos dictatoriales que, ejerciendo un terrorismo de estado, desaparecieron y mataron personas. Los otros grupos surgen en democracia y sus demandas se dirigen contra este tipo de estado, contra las imperfecciones de las políticas de seguridad, el control de la droga y sus puntos de comercialización y las prácticas de la trata y desaparición de jóvenes mujeres para la explotación y prostitución.

⁹ Me he referido a la politización y pluralización del modelo materno, a sus cambios, y especialmente a la ruptura que encaran las Madres de Plaza de Mayo en mi libro *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina* (2007). Rosario, Beatriz Viterbo Editora; especialmente en el capítulo "Madres de la plaza"

e verificó la aparición del tema en una serie de textos que dejan ver la variabilidad que un dispositivo afectivo y formal puede adoptar en el terreno narrativo y ficcional de la escritura de autoría femenina. Para mí, el caso emblemático es *El Dock* (1993) de Matilde Sánchez, pero, también, algunos textos de Tununa Mercado, Sylvia Molloy, Perla Suez, Manuela Fingueret, Esther Andrali, Angélica Gorodischer, Inés Fernández Moreno, Ana María Shúa, María Teresa Andruetto, Ana Kazumi Stahl, Claudia Piñeyro y, entre las poetisas, Tamara Kamenszain o Mirta Rosenberg.¹⁰ Es posible que esta apertura de representaciones, relatos y ficciones sobre la maternidad como relación social y afectiva permita hablar de un proceso de construcción de un nuevo orden materno con diferentes focos de emergencia y problematización y en el que las madres, en algunas de las versiones, asumen la primera persona del relato.

Por su parte, Lestido encuentra en estas figuras no solo un objeto de indagación visual que sirve a la reflexión político-cultural. Usa una marca fundamental que define la relación: la separación (la de los cuerpos que se produce con el parto y el nacimiento y la psíquico-subjetiva vinculada con el cuidado, el crecimiento y autonomía del niño), y la convierte en un procedimiento, un recurso formal y, desde este foco posicional, que funciona a la vez como búsqueda artística y propuesta política, desanuda y vuelve a recomponer diferentes escenarios para los vínculos maternos en la cultura argentina. Sus ensayos, sobre todo los dedicados a las madres adolescentes y presas, reponen las imágenes faltantes de esos lazos en la escena pública, especialmente ligadas a la pobreza, la clase y la marginalidad. No son los rostros de los relatos literarios, ni los de la plaza pública, son cuerpos que llevan las marcas del poder grabadas en la piel. En las fotos de la cárcel la ausencia es onnisignificativa: implica a la libertad, el trabajo, la familia, la pareja, los hijos. Algunas fotos persiguen trazos de las resistencias a esta situación de castigo y encierro, las presas llevan los nombres del amor grabados en la superficie de los brazos, único espacio propio de posesión donde poder inscribir una primera persona. Cada vez que Lestido registra uno de estos rostros, busca una nueva imagen para estas ligaduras afectivas, construye una pose inusitada que vuelve a lo maternal enfocando sus costados más invisibles. Demuestra que lo materno siempre tiene algo más para decir, en cada escena que se hace visible guarda, retiene y añade alguna otra potencia. La búsqueda de imágenes de madres y la exploración de este vínculo en distintos ámbitos, situaciones, experiencias de la violencia y el desgajamiento, implica un modo de reescribir lo femenino en otra clave.

En esta serie hay una foto donde el hijo se construye como falta (Foto 2) o, mejor dicho, como ausencia previa a cualquier instancia de separación. En ella, una mujer mira directamente a la cámara, lleva un manchado delantal de cocina, tiene en la mano un cuchillo grande. El cuchillo es sostenido con naturalidad y fuerza, se advierten las venas de la mano que presionan el mango. La superficie del filo está manchada, no húmeda pero tal vez percutida. Parece un objeto propio y resulta chocante en manos de una presa. El texto que acompaña la foto, también perturba: "¿Quizás debería haber tenido un hijo, para tener algo". Cristina". El texto aporta un yo al rostro que duplica o amplía la falta (falta de libertad, falta de hijo). La frase

¹⁰ Ver en mi libro el capítulo "Madres de la letra"

reafirma un orden de desposesión que convierte al deseo de hijo en la posibilidad de "tener algo", algo que complete la carencia, sobresignificada en el espacio máximo de la privación. El cuchillo, quintaesencia de lo fálico, se impone como la imagen afectiva y sustituta de una incisión fundamental. Actúa como un afecto sobreimpreso a la imagen en su conjunto: lo cortante, lo faltante y simultáneamente lo que está.¹¹ Un rostro sobre otro rostro, un exterior ambiguo, un objeto que va adelante.¹² Esta misma foto fue seleccionada dentro del conjunto de su obra como tapa (¿rostro?) del catálogo de la *Retrospectiva* de 2007.

El testimonio de abandono y pobreza que implica una cárcel de mujeres, revelado como conflicto en clave maternal, se agudiza con el fantasma de la pérdida del hijo. Las presas se enfrentan, en ese espacio, a la doble experiencia de aprender a ser madres y aprender a renunciar al hijo. El libro *Mujeres presas* termina con la siguiente información: "En Argentina las mujeres puedan estar con sus hijos en prisión hasta que cumplen dos años de edad. Luego pierden la patria potestad y el juez a cargo decide el destino del hijo. Algunos siguen un tiempo más en la prisión hasta la liberación de la madre. Otros son entregados a familiares, orfanatos o familias adoptivas temporales". La información en el linde del libro, separada pero concluyente, ofrece un suplemento más que enfático sobre lo ya dicho y revelado a través de las imágenes.¹³

¹¹ Dice Deleuze: "Hay afectos de cosas. Lo 'afilado', lo 'cortante' o más bien lo 'traspasante' del cuchillo de Jack el destripador no es menos un afecto que el pavor impregnando sus rasgos y la resignación que se apodera finalmente de todo su rostro. (...) El afecto es la entidad, es decir, la Potencia o la Cualidad. Es un expresado: el afecto no existe independientemente de algo que lo expresa, aunque se distinga de él por completo. Lo que lo expresa es un rostro, o un equivalente de rostro (un objeto rostrificado), o incluso una proposición, como veremos más adelante. Se llama 'Icono' al conjunto de lo expresado y de su expresión, del afecto y del rostro" (Deleuze, 1983: 143-144). Si bien Deleuze se está refiriendo en este libro al rostro como un primer plano, específicamente en el cine, tal vez haya que deslindar su funcionamiento en la fotografía. Así también habría que separar ésta de la conceptualización que los autores elaboraron en *Mil mesetas* (Deleuze y Guattari, 1980), libro en el que hablaban de una máquina de rostridad como una necesidad social y política de los capitalismo y las guerras.

¹² Dice Nicolás Rosa "Un rostro es lo que se adelanta, lo que viene primero en la figuración de lo humano, la parte prominente de la faz humana: deviene y adviene a la subjetividad" (Rosa, 1997: 107).

¹³ Hay una cierta tradición de fotografías argentinas que se ocuparon de enfermos psiquiátricos, especialmente mujeres, como Sara Facio y Alicia D'Amico que publicaron *Humanarios*, con texto de Julio Cortázar. Gran parte de la obra de D'Amico también se centra en grupos marginales (los indios mapuches, en las villas miserias, los barrios de emergencia que crecen en los bordes de las grandes ciudades, el hospital para enfermos mentales, etc.). Por otra parte, Lestido ha mencionado a Dorothea Lange (la gran fotografía norteamericana de la década de 1930) como un antecedente del tipo de fotografía que le interesa: "La primera

Niños y niñas pequeños comparten con ellas el protagonismo de la imagen. Ocupan el centro de la escena, concentran su punto de luz; forman junto al cuerpo de la madre una verticalidad immanente a la necesidad de marcar la posesión potente de la madre y la resistencia a la inminente separación. En una de las fotos, la madre tiene a su hija en brazos; la niña está tranquila, nada parece perturbarla mientras come una galletita. Su madre, en cambio, tiene una mirada alerta, casi de espanto, la mano que sostiene a la niña por la espalda refleja fuerza, tensión, posesión (Foto 3). Miradas con mucha atención, se advierte que el dibujo del saco que lleva la madre es el mismo que tiene la mujer en sombras en la imagen previa. En esta la niña sigue en el centro de la imagen, y va a ser trasladada. (Foto 4) La foto es perfecta en su dictado de lo real, revela el momento donde la ley del Estado, a través de sus representantes, inscribe el trauma. La imagen quiere apresar el movimiento, capturar el pasaje y así busca el reconocimiento por parte del espectador de una escena políticamente compartida en su tragicidad social.

La serie se completa con otra de las fotos que, para mí, retiene el rostro más triste del conjunto. (Foto 5) Una mujer de perfil conversa con dos hombres, ninguno habla, todos están muy cerca entre sí y se miran. El centro es ese entrecruzamiento de miradas y el reflejo de la cara de la mujer; el resto de la foto es oscuridad. La mujer no llora pero está cubierta, totalmente, por el sufrimiento y el abandono que produce el sufrimiento. En la página opuesta, un texto: "Recibí carta de la familia adoptiva de mi hija. Está bien, pero se asustó cuando le quisieron dar coca cola. Pidió agua.' Claudia, una semana después de separarse de su hija de dos años". El texto confirma lo que está en el rostro; la separación y la adopción ya ocurrieron, pero siguen sucediendo en la profundidad de esos ojos que miran interrogantes al otro. Como espectadores no vemos esa mirada, pero sí, todos los elementos que construyen la escena: la dirección de la mirada de la mujer, la de los hombres, la luz volcada entre las caras iluminando el perfil de ella, el texto en la otra página, actúan como exterior, como rostro que pone en escena la ausencia y la pérdida. La serie organiza y ordena una escena, la da a ver, construye el espacio para esta visión. Este acatamiento a la ley, esta renuncia, cuando se realiza no hace más que nombrar con el lenguaje de la cárcel una frontera y un destierro; un momento a partir del cual ninguna identidad podrá tenerse en pie, ni la de la niña, ni la de la madre.

Cada una de estas fotos, consideradas aisladamente, retiene un tiempo que, en términos de Susan Sontag; son fracciones de tiempo que no fluyen, puntuales, atomizadas que transmiten un misterio (Sontag, 1973: 142). Sin embargo, si se atiende a la disposición que guardan en la sucesión de las páginas del libro se reconoce en ellas el modo en que logran organizar y capturar la continuidad de un

foto en serio que saqué, creo, fue una de mi vieja. Con una Voightlander. Pero hay una foto de Dorothea Lange que yo considero fundante para mi trabajo: es esa de una mujer con sus hijos en la época de la Depresión. Fue verla y decidir que iba a ser fotógrafa. Y hasta quizá venga de ahí esta foto que tomé en una manifestación en la plaza de Avellaneda, en la que la madre con el pañuelo blanco grita con su nena en brazos. La saqué durante la dictadura. Era el año '82, hacía una semana que había empezado a trabajar en La Voz." <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4459-2008-02-24.html> Consultada, 5 de enero, 2010

relato (Butler, 2010: 103).¹⁴ La secuencia narrativa va ordenando el temor a la separación, el momento de la separación y, por último, la experiencia de la falta y la pérdida. En ese pasaje de una foto a otra, Lestido reconstruyó y fijó las escenas centrales del relato del corte y el desgarramiento. Finalmente, a los cuerpos erguidos, dolientes pero fuertes de la entrega o la escucha de noticias, le sigue la imagen horizontal de la ternura y el dolor como posturas del consuelo afectivo y corporal que ofrece una compañera presa a la madre que se decidió por la separación. A esos espacios esencialmente internos, únicos, deslucidos pero nunca insignificantes frente a la soberanía que adquieren los cuerpos, Lestido les imprimió una temporalidad detenida pero amplificadora de rostros anónimos.¹⁵

En el juego de presencias y ausencias que encaró el ensayo fotográfico, solo queda constatar el espacio del encierro de otra manera, mirarlo desde afuera, dar cuenta de sus límites y de su más allá. Lestido cierra su libro con la foto del penal. Un paredón muy largo dibuja sus costados de considerables dimensiones en una zona de campo, de pocos árboles, apartada. Un cielo tormentoso promete llevar sonidos a ese paisaje de un insondable silencio. Con la presencia casi fantasmal de ese edificio de ladrillos se crea el vacío; el vacío como afuera. La imagen es su respuesta visual, su rostro, un exterior que al mismo tiempo recuerda su interior.¹⁶ Por eso, en esta serie, la cárcel, la institución, rostrifica el cuerpo de las mujeres en cuanto presas, las toma para sí al darles una identidad social ineludible, redundante, la única que pueden adoptar por estar allí. El rostro de estas mujeres se hizo legible en el marco institucional que condiciona su identificación como presas. Sin duda, un marco de poder y de castigo donde son sujetos sobreinterpretados por multiplicidad de discursos. La foto trabaja activamente la violencia que envuelve a sus referentes. Al operar sobre la urgencia del instante, da con la secreta intimidad que expresa una cara, configura un espacio para la visión de esa cara y de la imagen que la representa. El encuentro de la singularidad pone en marcha los mecanismos de la interpelación, necesarios para el reconocimiento del otro. Hay un momento donde las presas dejan de ser presas y se convierten en humanas y en ese punto es donde somos llamados/

¹⁴ Judith Butler discute con Sontag esta no capacidad narrativa que Sontag coloca en las fotografías, de la cual extrae la idea de que imposibilita la comprensión. Butler quiere pensar, a partir de esta discusión, las posibilidades interpretativas que suscita una imagen fotográfica y las respuestas éticas que promueven.

¹⁵ El cine nacional se hará cargo de este relato unos años después. *Leonera* (2008) de Pablo Trapero narrará esta vida en la cárcel, el embarazo de la protagonista y el terror de tener que desprenderse del hijo.

¹⁶ Gilles Deleuze y Félix Guattari en "Año Cero-Rostridad" han tratado específicamente el valor simbólico y político del rostro. Para ellos el capitalismo, los imperialismos o las religiones funcionan como máquinas de rostridad que operan por frecuencia y redundancia y se vuelven omnipresentes. Los rostros no son individuales, señalan los autores, sino que responden y son funcionales a las diferentes formas de poder. Son una necesidad social y cultural. En este sentido, la cárcel, como institución burguesa fundamental de los capitalismos, adquiere esta función.

as a compartir el espacio de la representación.¹⁷ Una ocupación fugaz que, sin duda, inquieta.

La tensión visual, material y espiritual pero simple con que nos enfrentamos en cada foto, es también un ejercicio de diferenciación, de distancia. En ese no lugar, en ese intervalo que se da entre quien mira y quien es mirado se dibuja una desidentificación, que produce la comprensión de un sobrejuego entre ética y estética. Para ello, Lestido desaparece, se retira, ata su mirada a una invisibilidad tan poderosa como su consistente presencia. Lestido, autora, artista, ordena el recorrido, la sucesión de las imágenes, arma series, cadenas, dialoga con la inclusión de un texto, abre dimensiones, confirma sentidos e instala brechas entre las imágenes y entre ellas y las palabras. Buscar la desidentificación en la identificación es su modo de hacer política, presente en la relación que ella ha mantenido con sus retratadas y que las fotos dejan ver, clara en la interpelación afectiva y crítica de quienes las miramos. Por último, explícita en su proyecto documental (dar cuenta de los rostros de la cárcel) y, sobre todo, estético (dar con la cara singular de la reclusión y la separación y su fundido único en blanco y negro). De esta manera produce, por medio de su obra, lo que señala la cita de Didi-Huberman que da inicio a este apartado "un coletazo visual del tiempo que ella quiso tocar (...) y que no puede, en tanto que arte de la memoria, dejar de aglutinar".

10. Los rostros de la maternidad

El título de su última muestra, *Lo que se ve*, pertenece a un párrafo de la novela de Sara Gallardo, *Eisejuaz*. Una enunciación neutra, un borramiento de toda persona gramatical que entabla un contacto con la frase de Pedro Salinas que, según Lestido, otorgaba sentido a la muestra y que cierra también el libro sobre madres e hijas: "Vivir, desde el principio, es separarse".¹⁸ De diferentes maneras, los textos que aparecían en ese escenario, enlazando las distintas series de la Retrospectiva, aludían al nacimiento, la separación, el goce, la palabra, el amor. Lestido parece situar el sentido de la vida, de la vida "que se ve" en ese régimen de intervalos: entre la vida y la muerte, entre la captación y el registro, entre la mirada y su apartamiento. El libro, la sucesión de las imágenes que componen el ensayo, se inicia con la foto de

¹⁷ Para un tratamiento de estos temas ver Butler, Judith. *Dar cuenta de sí mismo. Violencia, ética y responsabilidad*.

¹⁸ Esta *Retrospectiva*, curada por Gabriel Díaz y Juan Travnik, montó textos de Clarice Lispector, Alejandra Pizarnik, Carl Jung, John Berger y Pedro Salinas. Las publicaciones de Adriana Lestido revelan una artista atenta a la exposición de cada uno de sus trabajos y a su materialización posterior en forma de libro. Demuestra que le interesan los modos en que sus imágenes entran en circulación y se dan a ver. Los libros están acompañados de prólogos, de lecturas, distribuidos entre los textos de fotógrafos (Sara Facio, Dani Yako), de periodistas y escritores (Martín Caparrós, Guillermo Sacomanno, Marta Dillon, María Moreno). Aunque en alguna entrevista declaró que escribe en secreto sin ninguna pretensión de publicar, recurre a citas literarias para refirmar los sentidos que quiere emplazar en cada muestra o proyecto como ideas directrices.

un nacimiento. En alguna entrevista, declaró que, después de *Mujeres presas*, quiso fotografiar nacimientos en la cárcel, tarea que se le volvió imposible. Fiel a ese deseo, encontró esta otra dirección. En esta foto inicial no se trata del parto sino del momento que le sigue: se ven tres cuerpos que visten delantal de médico y uno que sostiene el cuerpito de un recién nacido. La foto tiene acción, movimiento; el niño es la apertura que implica a la vida, el ciclo vital que de la *bios* irá hacia la construcción de una historia que tome a la vida como *zoe*. En el final del libro, a la frase de Salinas que ocupa una sola página, le sucede una pequeña foto de la madre de la autora y el texto "A la memoria de mi vieja, Laura". La sucesión de imágenes, el libro en su conjunto parece estar mirado por la pérdida, la desaparición o el recuerdo de la madre que desde una foto pequeña, familiar, del tiempo en que la práctica fotográfica no formaba parte del destino profesional que imaginaba Lestido, cierra la obra.

Pérdida entonces, pero también alumbramiento. Nacimiento y muerte, apertura y memoria, comienzo y genealogía. Un tejido memorioso y visual se arma con estos pares de términos que se van traduciendo en escenas y nombres. En *Madres e hijas* predomina la idea de separación, casi de manera extrema y soberana, como en la serie de las presas, como si no hubiera ningún otro sentido que pueda desacomodarla pero es indudable que aquí adquiere nuevos matices, en diálogo con los ordenamientos de sentido que la artista le imprime. La exploración temática del lazo entre mujeres, este vínculo de "amores difíciles" marcha y elige los espacios que los contienen, que les dan amparo, los definen, los alimentan. En general, se trata de las casas donde las parejas conviven o de casas o lugares que comparten transitoriamente, con un predominio de situaciones de la vida cotidiana, ese terreno común donde los cuerpos actúan e intervienen. Sitios no rostrificados, como las rejas o puertas de las celdas, sitios que admiten objetos (muebles, espejos, alimentos) que multiplican los tráficos materiales y afectivos. Espacios de miradas femeninas que se constituyen a través y en el punto de cada intercambio: las de la madre a la hija, las de la hija a la madre, las de la fotógrafa a una y/o a otra. Espacios de encuentro, choque, contacto y desencuentro, separación, retirada o despedida. Lestido encara este estudio de la relación a través de cuatro parejas de madres e hijas de clase media, que atraviesan diferentes franjas de edades y diferentes momentos de sus vidas.

Eugenia (28 años) y Violeta (hasta los 3 años) son tomadas y seguidas por la cámara prácticamente desde el nacimiento de la niña hasta, casi, tres años después. Los registros de situaciones de la vida cotidiana en diferentes espacios de la casa, de un auto o de un jardín apuntan a una retórica del descubrimiento del las alternativas del vínculo por parte de ambas. Apartada del mundo, sola frente al bebé, la madre se revela cansada. Hay allí, frente a ella, una subjetividad infantil en pleno estado de apertura. El momento de comenzar a caminar es registrado por la cámara de Lestido a través de la desfiguración del cuerpo de la niña, de su desfocalización, de su borronado. La foto de la playa donde una niña muy pequeña contiene la cabeza de su madre en un abrazo infantil, pero envolvente, revela la emergencia de la caricia o la ternura que solo puede leerse en clave de imitación de un gesto (Foto 6). Un abrazo de amor que se devuelve; un consuelo en reverso; un aprendizaje al lado de la otra, un momento único, extraído del juego del tiempo. En términos deleuzianos "un encuentro de visibilidades y afectos posibles, intransferibles,

de una intensidad única".¹⁹ En esta serie no hay pasado y el futuro que implica un nacimiento parece suceder frente a nosotros, espectadores-lectores de un mundo de afectos cuya intensidad está descubriéndose.

Ese tiempo de promesas que ofrecen Eugenia y Violeta se disipa en el ensayo de treinta fotos que le sigue, y que protagonizan Mary y Estela donde lo que se lee son los treinta años de una relación compartida día a día. Tal vez por eso la pose elegida de las dos mujeres enfrentadas, mirándose, organice de otra manera y con otros personajes esta intensidad materno-filial (Foto 7). Con ellas, Lestido apunta a explorar el orden de los parecidos en diversos lugares, situaciones, encuadres o espacios. Son fotos del día y de la noche. Madre e hija no se separan, se confunden, se duplican y cuando aparecen solas hay una extrañeza o tristeza que las ahoga. De modo que la separación entre estos personajes no se realiza del todo y, aquello que Lestido había declarado acerca del registro de la ausencia del hombre, en esta pareja se irradia y concentra notablemente. La relación entre madre e hija parece definirse en esta serie por el deseo del hombre ausente. Por eso las fotos de la noche retienen más movimientos y una postura más activa y abierta en sus cuerpos. Madre e hija se preparan para salir a bailar, se miran en el espejo, se controlan arrugas y medidas, auscultan la presión de la remera sobre el busto, arreglan detalles y bretelles (Foto 8 y Foto 9). Cuando salen, sentadas ya en una mesa del salón de baile, concentradas en un mismo punto de atención, el retrato se duplica y el punto mínimo de la disparidad lo ofrecen solo los veinte años de diferencia de edad o un modo levemente distinto de llevar el pelo. La foto de Violeta descubriéndose en el espejo (Foto 10) en la serie anterior es diametralmente opuesta a esta foto de adultas deseantes. En esa preparación de madre e hija para ir al baile cristaliza el mayor deseo femenino, circunscripto a ese intervalo pleno de la preparación que las sorprende, las reúne, las implica y las hace cómplices. Los parecidos arman un *continuum* de los cuerpos, del deseo, poniendo en cuestión la brecha generacional. La escena aludida del baile, en un fuera de plano, constituye el tiempo de la promesa del encuentro, de lo que vendrá. Este es el modo de ir hacia delante que arma esta serie, donde el pasado se modula como tiempo vivido y aparentemente no recordado.

Los espejos se han inventado para reflejar el doble exacto de lo que tienen delante. Esta premisa no siempre se cumple ni logra iguales resultados. Los entredichos entre presencias y ausencias, los misterios entre la vida y la muerte o entre apariciones y desapariciones, pueden formar parte de las elucubraciones imaginarias y simbólicas que definen su uso. Cuando son habitados por imágenes femeninas, los espejos han servido a la denuncia de la vanidad y a la puesta en escena de un misterio inaccesible y turbador que portaría esa mirada femenina. De alguna manera, Lestido cita esta tradición artístico-simbólica para hacerle decir otra cosa. Ninguno de estos sentidos se reconoce en las mujeres enfocadas por ella que

¹⁹ En "Año cero rostridad" Deleuze y Guattari nombraban el cara a cara entre la madre y el niño, sobre todo en la escena del amantamiento como un ejemplo de este tipo de encuentro de intensidades. Lo notable de la foto de Lestido es el hallazgo de esa intensidad no en la escena del cara a cara sino en el abrazo. En esta serie de Eugenia y Violeta, además de la foto de la pareja mirando decididamente a la cámara, se hallan varias fotos de cuerpos desnudos en contacto y haciendo un uso activo del cara a cara, es decir, del mirarse de frente.

están situadas, por el contrario, en un diálogo materno filial que hace del espejo un objeto burgués más, abierto a otros usos o un espacio que refleja las fluctuaciones constantes de los cuerpos y sus vacilaciones afectivas. Lestido usa el espejo como objeto que repercute al interior de la escena fotográfica y el lugar que le da propone significados sobre los modos cómo se miran las mujeres o para qué se miran y enfrentan un espejo. En la última serie, la de Marta y Nené, el espejo de un baño ocupa el centro de la tercera foto (Foto 11). No hay rostro ni cuerpo reflejados y lo que sobresale es la palabra "MAMÁ" escrita sobre su superficie y sin firma. La palabra solo puede leerse como un ejercicio que remite a una pérdida. Marta Dillon es hija de una madre desaparecida cuando ella tenía diez años. La escritura en el espejo nombrando a una madre, tal vez la suya, inscribe no solo el reclamo de la ausencia de ese lazo arcaico irrecuperable sino la pérdida de un cuerpo apropiado por la violencia de estado. No sólo la separación simbólica sino la desaparición política. Por eso, creo que esta serie es la que trabaja particularmente con el pasado, con los rastros del pasado de la madre y su huella en esa pareja de madre e hija que, entregadas a abrazos fuertes y reparadores, entre paisajes borrosos, lluviosos o fríos, aporta más zonas de interpretación lateral, más miradas oblicuas. Si la primera foto de Marta y Nené tiene la fuerza de dos cuerpos reunidos y abrazados, cubiertos por la misma frazada y cuyos rostros miran directamente a cámara, la última regresa a la misma playa, en el mismo momento con las mismas ropas para contar su reverso: la separación (Foto 12 y Foto 13). El libro se cierra con esa imagen de Marta caminado por la arena al filo de la tarde y con Nené, ubicada a un buen trecho por detrás de ella, siguiendo la línea de sus pasos pero con la clara expresión corporal de que la repetición es incierta y, además, no del todo necesaria.

Espejos y fotos comparten su afán por captar un referente mientras los acecha su propia desaparición. La inclusión de espejos en cada una de las fotos de la serie de cada pareja de madres e hijas obra como un punto de diálogo entre el modo de reflejar una zona de lo real, dar cuenta de su disolución o ausencia en la producción de un universo diferente (la fotografía en sí) o bien registrarla como la huella de lo real.²⁰ Son sobre todo las hijas quienes interrogan o se exploran a través de los espejos, buscan en ese presente de la imagen en directo el trazo de una subjetividad inmersa en la diferencia. Pero también la respuesta a ese transcurso temporal que liga a las generaciones ya sea en continuidad o alteración. Sobre la pared de un cuarto hay una foto pequeña que no parece actual, ni tampoco sus personajes, sin embargo es posible discernir en ella un aire de familia con los rostros de Marta y Nené (Foto 14). En el fondo del encuadre, pequeña, confusa, instala en el conjunto una duda, una incerteza. Parece reproducir, contener, sintetizar, la historia familiar de una pérdida, el relato de una genealogía femenina truncada. Así es como esta serie, a punto ya de cerrar la propuesta total, inscribe su punto de autorreferencia, su oscuro centro de gravedad. En este instante se ilumina un acto de memoria familiar que es también política.

Por otra parte, en este contexto de referencias a un real velado, diseminado en perspectivas, miradas y espejos, vemos que la idea que pronunció Lestido acerca de querer ser un espejo de lo que ve, a la que nos referimos en un comienzo, estaba

²⁰ Para ver la cuestión del realismo en fotografía, consultar Dubois, Philippe (2008). *El acto fotográfico y otros ensayo*, Buenos Aires, La marca editora.

destinada a extinguirse. Las posibilidades visuales que consumó en cada disparo y en el descubrimiento audaz de unos rostros singulares se problematizaron frente a la revisión del carácter transitivo que la imagen femenina busca en los espejos.

La historia de Alma y Maura se cuenta por medio de travesías, movimientos, transformaciones. Las mujeres van y vienen en fotos oscuras, de paisajes irreconocibles, en rutas, playas o plazas, transportan bolsas, se abrazan, juegan, viajan. Hay varias escenas donde madre e hija en fotos separadas o reunidas miran decididamente a la cámara, ofreciendo una imagen corporal fija pero potente o confirmando, brevemente y con cierta alegría, el hecho de ser captadas juntas. Hay otras que reflejan el verdadero malestar que se tiende en estas relaciones. Alma y Maura no se miran de frente pero la intensidad que fluye entre ellas se desliza en miradas hacia los costados, a veces oblicuas, a veces directas, a veces compartiendo la aparición de lo nuevo que el tránsito por el mundo ofrece (Foto 15), otras interrogando ese deslizamiento inestable y conflictivo de la diferencia que provoca ver el dolor de la compañera (Foto 16). La cámara de Lestido no toma partido por una mujer u otra; no identifica un punto de vista dominante; lo que hay en sus fotos es alternancia de perspectivas, una cierta horizontalidad de los enfoques y una convicción de que la relación social que implica la maternidad se construye en ese diálogo hecho de alternativas conflictivas y contradictorias entre los dos polos.

Ya sea que se decida por una retórica del descubrimiento, por subrayar parecidos, por las secuencias quebradas de la memoria y el recuerdo, o por el devenir corporal y subjetivo, reflejado también en paisajes y movimientos, Lestido apostó sin duda y con el uso formal de todos estos materiales a un arte del relato. Se ocupó de construir encadenamientos, condensar escenas, distinguir intervalos ejemplares para dar cuenta de la experiencia de la maternidad contada desde sus dos ángulos centrales y en clave femenina. En *Madres e hijas*, los relatos que se narran son riesgosos, problemáticos, heterogéneos, dan cuenta de los nudos de significación que unen y desunen a madres e hijas, de los sentidos renovables que tiene la experiencia de la maternidad en cada etapa.

Sin embargo, es la cámara de Lestido la que da lugar a la captación de los cuerpos en los espacios y tiempos y la que dispone la sucesión. Circunscribe en tercera instancia que recoloca miradas y planos, que sostiene un proyecto de visibilización destinado a producir esas imágenes, a ponerlas en el mundo. Luce Irigaray ha revalorizado la construcción que pueden llevar adelante las mujeres de sus genealogías femeninas, basada en el reconocimiento de lo femenino maternal como lugar de origen.²¹ El gesto político de Lestido puede leerse en este sentido,

²¹ Uno de los puntos centrales en la teorización de Irigaray lo constituye el estudio de la relación madre-hija, que ejemplifica la especificidad de la libido y el deseo femeninos y que fueron, según ella, poco explorados y malentendidos por la teoría y la práctica psicoanalítica. En consecuencia, el reconocimiento de este vínculo para las mujeres es el primer paso hacia la elaboración de otro sistema simbólico, donde los modos de separación sean mediados de manera diferente. Señala que el orden social y cultural y el mismo psicoanálisis han prohibido a la madre, así lo imaginario y lo simbólico de la vida intrauterina y del primer "cuerpo a cuerpo con la madre" ha quedado abandonado o abierto al contagio, la enfermedad y la locura. (Irigaray, 1985)

y reside, particularmente en esta serie, en ese dar a ver un universo particular, a través de la singularización de unas escenas y unos rostros que el sistema político-cultural, por lo general, no tiene en cuenta o coloca en el depósito de un indiferenciado femenino que diluye las diferencias que pueden hallarse tanto hacia el interior del colectivo de mujeres como hacia el interior de las prácticas y subjetivaciones de madres e hijas. Pero. Además, el gesto alude al carácter social de la escena ya que ella transcurre siempre para otro que pueda verla, identificarla, reconocerla. Lestido se mueve en esta brecha, entre la visibilidad de estos cuerpos que transportan señales sociales, personales y afectivas y la práctica de darlos a ver, señalar su existencia, mostrar su vulnerabilidad, hacerlos reconocibles para otros. Allí instala un orden relacional tripartito o múltiple donde la interrelación se produce entre mujeres fotografiadas y artista, y entre ellas y los/as espectadores/ras. Porque, como señala Judith Butler en su libro *Dar cuenta de sí mismo*, los patrones predeterminados de esta relacionalidad, aunque inteligibles, siempre se manifiestan como una ineluctable opacidad.

Opacidad implica inacabamiento, fisura, incompletud, es decir, una posición que trabajaría contra los cierres, los sentidos cristalizados e inamovibles, para afirmar la existencia del otro en su radical vulnerabilidad. La inscripción del sujeto autora ocupa un resquicio, entre la apertura y la desaparición, entre la distancia y la cercanía, entre la identificación y la desidentificación y nos ha conducido a nosotras, espectadoras, hacia estos lugares de reflexión, exploración y crítica. Lestido misma se ha expresado en uno y otro sentido. Tanto la separación como la cercanía que practica se realizan por un movimiento que es corporal y técnico simultáneamente.

Por otra parte, creo que lo que se produce en esos intervalos, pero también en la superficie de la foto, es una ocupación femenina de esa mirada. Cambiar el género sexual de quien retrata y de las retratadas, de los modos de captarlas, representarlas, descubrir sus cuerpos, la dirección de sus miradas, los contactos corporales que mantienen, las burbujas afectivas que pueden algunas construir para vivir, implicarían un giro que no las mantendría en pie. "Lo que se ve" en todo el conjunto de la producción de Lestido creo que solo es posible desde una posición femenina, lo que no significa que esta posición sea ocupada exclusivamente por un cuerpo de mujer, aunque en este caso coincidan. Pero hay algo más que contribuye a reafirmar esta idea. Lestido se ha referido al trayecto de investigación que llevó a cabo, a los deseos y curiosidades que lo conservaron en estado activo durante muchos años, a las inquietudes e intereses estéticos y subjetivos que la condujeron desde el ensayo sobre las mujeres presas al de las madres y sus hijas. Se ha referido también a cómo ha trabajado esas relaciones, a la energía invertida en el contacto con sus criaturas, al compromiso personal pero también ético y estético que desarrolló.²² Ese

²² *Todas las parejas de madres e hijas eran gente que ya conocía. No demasiado. Pero de alguna manera eran de mi entorno, había tenido alguna relación con ellas. No eran amigas, pero las conocía. Si hay algo que no me gusta es invadir, ni con mi presencia ni con la cámara. Empezamos de a poco. Las primeras veces grababa charlas, no hacía fotos; hablábamos sobre ellas, sobre el vínculo. Yo las grababa, después desgrababa, porque una cosa es lo que una escucha y otra lo que una lee. Les llevaba la desgrabación de las charlas y para ellas era interesante. Y las*

14 camino de involucramiento con las otras define un modo de encarar la práctica
15 artística donde la autora se retira para estar y se aparta para ejercer un cuidado y un
16 reconocimiento. Movimientos con los que Lestido no parece buscar redimir a las
17 mujeres sino otorgarles una visibilidad circunscripta a determinadas situaciones y
18 determinadas experiencias y que es, principalmente, reflexiva.²³ Sin duda, Adriana
19 Lestido instala su producción en estas encrucijadas donde la afectividad encuentra
20 su cauce entre el valor estético y la pericia técnica para el registro y descubrimiento

primeras veces les hacía un retrato con Polaroid: ir acercándome de a poco con la cámara, y a su vez que ellas vieran ahí mi mirada. Cuando copio imágenes y hay otras personas, siempre copio para ellas también. Pero las copias siempre venían con un atraso, así que como cosa previa, para empezar, hacía eso. Que estuvo bueno, también, porque a mí no me quedaba nada, les quedaba a ellas, y veían en el momento cómo las veía. Y después, cuando empezamos a entrar más en confianza, y que de alguna manera me empezaban a sentir necesaria para ellas —como que necesitaban mi presencia— (...) Pasaba mucho tiempo con ellas. Con todas hicimos viajes; viajes que tenían que ver con su vida, pero que yo agitaba para que se produjeran porque para mí estaba buenísimo: en los viajes había una entrega mucho mayor, de ellas y mía. Yo creo que es una cuestión de cierta delicadeza, también: saber el momento de levantar la cámara, el momento en el que no. Para entrar en las relaciones y fotografiar sin que la cámara fuera invasora. Amo los gatos, y pretendo hacer eso con fotografiar; que sea como la presencia de un gato, que está ahí, que puede moverse y uno ni se da cuenta, que no demanda atención. Algo así como deslizarse sin interferir, o interfiriendo lo menos posible. Interferencia siempre hay, desde el momento en que una está ahí, y más con la cámara. Pero la cámara también formaba parte de la relación: estaba ahí. (...) Sí. Y ese fue uno de los trabajos que más me costó hacer. Fue el más intenso. (...) Fue muy doloroso también. Conectamos con cosas muy dolorosas. A su vez, también la pasé, ¿no? Y fue muy fuerte también una cosa que se dio, más que en mis otros trabajos, que fue el "ver". Cómo ellas se vieron, a través de las fotos. Cómo fueron conscientes de situaciones de ellas, de sus vidas, a través de las imágenes que les iba mostrando. Entrevista con Roger Colom. <http://singenerodedudas.com/Archivos/973/formas-de-la-visibilidad-una-entrevista-con-adriana-lestido> Consultada 5 de enero 2010

23 Otros fotógrafos siguen otras necesidades y deseos. En estos días, leo sobre un fotógrafo de renombre que entre los meses de marzo y abril expone en Buenos Aires y que fue el autor de una imagen de una niña afgana que recorrió el mundo con su mirada de horror en un clima de guerra. Me llama la atención el final de la nota de la escritora Patricia Suárez sobre Steve McCurry: "No obstante, tanto Caputo como McCurry se comparan con el cirujano que debe mantener alta su asepsia emocional para seguir trabajando. No pueden involucrarse con la gente —tampoco los asesinos a sueldo lo hacen— y McCurry declara que nunca pregunta los nombres de sus fotografiados, ni se vincula con ellos. Prevalece la cuestión técnica sobre la humana y la fantasía, por supuesto, de que su misión los redime: están investidos, más o menos como el Mesías, con la creencia de que sus fotografías pueden mejorar el mundo" Consultar Suárez, Patricia. "Cenicienta revisitada", *Revista Ñ*, 6.3.2010, págs. 6-7.

de la escena y del gesto corporal inusitado. Pero, también, se dirime en la potencia para forjar una comunidad de afectos de potenciales conciertos y conflictos que reúnen lazos afectivos y emocionales, abiertos a las interacciones con el otro.

Bibliografía

- Braidotti, Rosi (2009). *Transposiciones. Sobre la ética nómada*, Barcelona, Editorial Gedisa.
- Butler, Judith (2009). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia, ética y responsabilidad*, Buenos Aires, Amorrortu.
- _____ (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Buenos Aires, Editorial Paidós.
- Colom, Roger, *Formas de la visibilidad: una entrevista con Adriana Lestido* [en línea] <http://singenerodudadas.com/Archivos/973/formas-de-la-visibility-una-entrevista-con-adriana-lestido>
- Deleuze, Gilles (1983). "La imagen-afcción: rostro y primer plano" en *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Buenos Aires, Paidós.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1991 [2005]). *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- _____ (1980 [1988]). "Año Cero-Rostridad" en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
- Didi-Huberman, Georges (2008). "La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética" en *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados.
- Domínguez, Nora (2007). *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Dubois, Philippe (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*, Buenos Aires, La marca editora.
- Irigaray, Luce (1985). *El cuerpo a cuerpo con la madre*. Cuadernos Inacabados Nro 5, Barcelona, Ediciones de Lasal.
- Lestido, Adriana (2007). *Mujeres presas*, Colección Fotógrafos Argentinos, Buenos Aires, Dilan editores.
- _____ (2003). *Madres e hijas*, Buenos Aires, La Azotea Editorial.
- Rosa, Nicolás (1997). "El recuerdo del extinto" en *La lengua del ausente*, Buenos Aires, Biblos.
- Sontag, Susan (1973 [2006]). "En la caverna de Platón" en *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Suárez, Patricia (2010). "Cenicienta revisitada" en *Revista Ñ*, 6.3, págs. 6-7.

Anexo: Imágenes

Fotógrafa: Grete Stern

(Corresponde a "Relatos modernos, centramientos y descentramientos de género. Los Sueños de Grete Stern en *Idilio*" de Paula Bertúa, pág. 7)



Figura 1
Pètrole Habn, ringl & püt, 1931.



Figura 2
Komol, ringl & püt, 1932

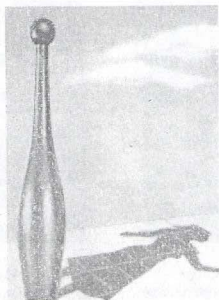


Figura 3
"Los sueños de admoniciones" en *Idilio* N° 78, 16 de mayo, 1950.



Figura 4

"Los sueños de proyección" en *Idilio* Nº 81, 6 de junio, 1950.



Figura 5

"Los sueños de anhelos desmesurados" en *Idilio* Nº 90, 8 de agosto, 1950



Figura 6

"Los sueños de muñecos" en *Idilio* Nº 39, 16 de agosto, 1949.



Figura 7

"Los sueños de perfección" en *Idilio* Nº 75, 25 de abril, 1950



Figura 8
"Sueño de adornos" en *Idilio* Nº 128,
1 de mayo, 1951.



Figura 9
"Sueños de frutos" en *Idilio* Nº 122,
20 de marzo, 1951.



Figura 10
"Los sueños de curación"
en *Idilio* Nº 95,
12 de septiembre, 1950.

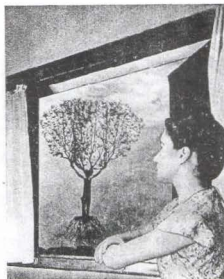


Figura 11
"Los sueños de individuación"
en *Idilio* Nº 23,
26 de abril, 1950.

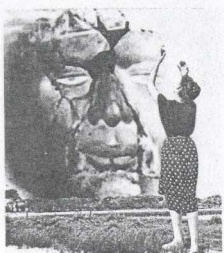


Figura 12
"Sueños de muerte y salvación" en *Idilio* Nº 45, 27 de diciembre, 1949.



Figura 13
"Los sueños de elementos dinámicos" en *Idilio* Nº 35, 19 de julio, 1949.

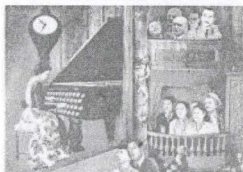


Figura 14
"El sueño de fracaso" en *Idilio* Nº 7, 7 de diciembre, 1948.



Figura 15
"Los sueños de ideales frustrados" en *Idilio* Nº 76, 2 de mayo, 1950



Figura 16
"Los sueños de inexperiencia" en
Idilio N° 77, 9 de mayo, 1950.



Figura 17
"Los sueños de ambición" en
Idilio N° 85, 4 de julio, 1950.



Figura 18
"Los sueños de rechazo" en
Idilio N° 42, 6 de septiembre, 1949



Figura 19
"Los sueños con actores" en
Idilio.N° 117, 13 de febrero, 1951

Fotógrafa: Grete Stern

(Corresponde a "**Grete Stern: imágenes del goce femenino**" de Claudia Soria, pág. 34)



Figura 1

"Cuerpos celestes" (1949). *Idilio 18*.
"Obras modificadas". *Sueños 104*.



Figura 2

"Los sueños de espejo" (1949).
Idilio 17. *Sueños 43*.



Figura 3

"En el andén" (1949). *Idilio 40*. "Obras modificadas". *Sueños 105*.

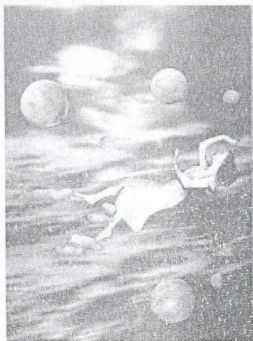


Figura 4
"Los sueños cósmicos (1949)" *Idilio 18. Sueños 43.*

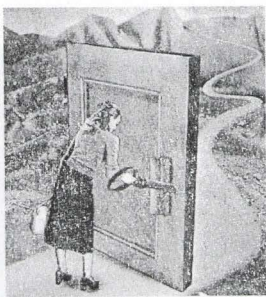


Figura 5
"Los sueños de realizaciones futuras" (1950). *Idilio 69. Sueños 68.*

Fotógrafa: Gabriela Liffschitz
(Corresponde a "Yo, cualquier yo. Gabriela Liffschitz,
fotógrafa" de Paola Cortés Rocca, pág. 49)



Imagen 1



Imagen 2

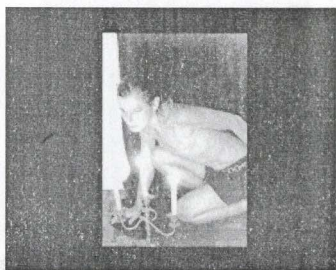


Imagen 3



Imagen 4

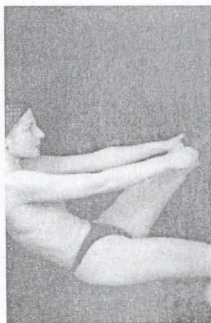


Imagen 5

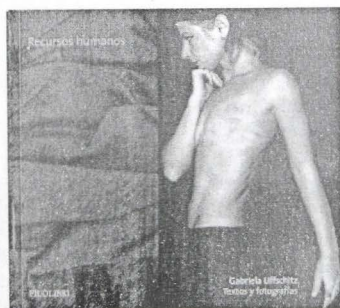


Imagen 6

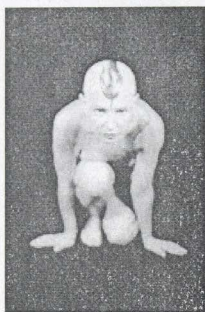


Imagen 7



Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10

Fotógrafa: Adriana Lestido

Corresponde a "Mirar madres. Adriana Lestido: espacios, rostros, afectos" de Nora Domínguez, pág. 61)



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7



Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10

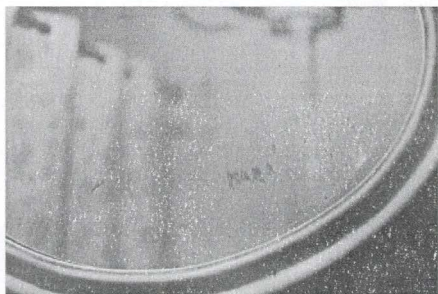


Imagen 11



Imagen 12



Imagen 13



Imagen 14



Imagen 15



Imagen 16

La ampliación de los derechos civiles de las mujeres en Chile (1925) y Argentina (1926)*

Verónica Giordano**

RESUMEN

El artículo asume una perspectiva de género y de hibridación de disciplinas que alienta la confrontación del derecho privado y del derecho público, para dar cuenta del avance desigual de la ciudadanía en Chile y Argentina, en la década de 1920. En ambos países hubo leyes de ampliación del estatuto jurídico de las mujeres, derivadas de procesos legislativos impulsados tanto por partidos políticos como por movimientos sociales. En ambos casos las reformas fueron expresión de un proceso de cambio social más amplio, de sostenida combatividad del movimiento obrero y de creciente participación de las mujeres en el mercado de trabajo, tanto de las obreras como, más incipientemente, de las profesionales de clase media. En este marco, la reforma civil fue limitada y se hizo simultáneamente con el avance de los derechos sociales y en nombre de una mujer ideal: la madre y la esposa. Congruentemente, se mantuvo el principio de autoridad del varón en el seno de la familia y la exclusión de las mujeres respecto del sufragio.

Palabras clave: ciudadanía – derechos civiles – mujeres – Argentina – Chile – Historia Comparativa

ABSTRACT

This article offers a perspective of hybridization of disciplines and a gender perspective that thrusts a cross-check of private law and public law to explain the irregular advance of citizenship in Chile and Argentina in the 1920's. In both countries there were laws that extended women's civil status. These laws were part of a legislative process carried out by political parties and social movements. In both cases the reforms expressed a broader process of social change, of rising confrontation of the working class movement and increasing participation of women in the labour market, both working class women and middle class professionals. In this

* Fecha de recepción: 23 de marzo de 2009. Fecha de aceptación: 13 de noviembre de 2009.

** Investigadora Asistente del CONICET con sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Profesora regular de Historia Social Latinoamericana y Profesora adjunta del Taller de Investigación de Sociología Histórica de América Latina en la misma Facultad.

context, the reform was limited and it was carried out simultaneously with the advance of social rights and in the name of an ideal woman: the mother and the wife. Congruently, the principle of authority of the man within family relations and the exclusion of women concerning the right to vote were left untouched.

Keywords: citizenship – civil rights – women – Argentina – Chile – Comparative History

1. Breves consideraciones teórico-metodológicas

1.1 Ciudadanía y clase social¹: un debate que continúa

Desde mediados de la década de 1980, se han desarrollado numerosos estudios sobre ciudadanía. El debate ha sido profuso y se han realizado excelentes síntesis teóricas y notables críticas conceptuales.² Aquí propongo mirar la ciudadanía, y más específicamente los derechos frecuentemente englobados en dicho concepto, desde una perspectiva de "hibridación de disciplinas"

(Dogany y Pahre, 1993): la sociología, la historia y el derecho. Estudios emblemáticos han discutido la categoría *ciudadanía* de cuño marshalliano en la intersección de la sociología y de la historia.³ Sin embargo, pocos buscaron el diálogo entre disciplinas incluyendo en él la perspectiva jurídica, y menos aún consideraron los derechos civiles en particular (Ferrajoli, 1999 y 2000).

La perspectiva de hibridación permite confrontar el derecho privado y el derecho público, una confrontación por demás interesante para dar cuenta del "avance desigual" de la ciudadanía y, más

específicamente, de los derechos de las mujeres en Chile y Argentina en los años 20 (Lobato, 1997). En efecto, los discursos académicos están recurriendo cada vez más al término *derechos* antes que al de *ciudadanía*, cuya visión acumulativa de matriz marshalliana está siendo reemplazada por otra más fragmentaria (Garretón, 2004). Esta forma de abordar los procesos y los fenómenos históricos ha permitido captar mejor las diferencias y las asincronías de derechos englobados en un concepto de ciudadanía pretendidamente universal.⁴

La perspectiva de género permite dislocar las categorías

- ¹ En alusión a T.H. Marshall, *Citizenship and social class and other essays*, 1950.
- ² La reedición en 1992 del libro de Marshall con el añadido del capítulo de Tom Bottomore "Citizenship and Social Class Forty Years On" da cuenta de la renovada actualidad del asunto. En América Latina, esta renovación se vio potenciada por los contextos de transición democrática.
- ³ Pioneramente, Bendix (1974). En los años 1980 y 1990, con la erosión del *Welfare State*. Giddens (1982), (1985) y (1996); Mann (1988); Turner (1990) y (1993) y Tilly (1995). En América Latina, uno de los trabajos más sistemáticos de aplicación y crítica de la visión de Marshall en el ámbito de la historia social es el de Carvalho (1995).
- ⁴ Un enorme aporte en este sentido han hecho los desarrollos sobre ciudadanía y género, con fuerte acogida de los trabajos de Fraser (1993) y Pateman (1995). Desde la perspectiva del derecho crítico, véase una excelente selección en Fazio y Fries (1999).

egales derivadas del orden patriarcal y remover las periodizaciones asentadas en las historias nacionales, estimulando nuevas teorizaciones sobre la ciudadanía y la democracia como procesos históricos complejos y nuevos cortes temporales. Para el caso de Argentina, en general, se ha reconocido un avance de los derechos civiles desde la sanción de la Constitución de 1853 y el Código Civil de 1869; un avance de los derechos políticos con la Ley Sáenz Peña de 1912 y un avance de los derechos sociales con la legislación de los gobiernos peronistas (1946-1955). Mirada desde la perspectiva de género, la secuencia muestra evidentes desfases: la sanción del sufragio femenino, en 1947, y la extensión de la capacidad civil plena a las mujeres casadas, en 1968 (por mencionar solo dos elementos).

En Chile, la periodización de la historia nacional exige tener en cuenta otras circunstancias. Según Tomás Moulian (1985), "la violencia y el gradualismo" son rasgos singulares del proceso chileno de democratización política y social. La Constitución de 1891 cambió el pacto de dominación en el sentido de desterrar el excesivo presidencialismo de la Carta anterior. Este cambio sintetizaba algunas instancias previas significativas: respecto de los derechos civiles, las leyes secularizadoras de libertad de prensa, cementerios laicos y matrimonio civil; y respecto de los

derechos políticos, las leyes que habían levantado las restricciones censatarias y habían establecido el voto secreto. El turno de los derechos sociales y un nuevo impulso a los derechos políticos llegaron con la Constitución de 1925, que aseguró la protección del trabajo, la industria y la previsión social, y estableció el voto directo y las autonomías municipales. A favor del avance de los derechos civiles, la nueva Carta también separó formalmente a la Iglesia del Estado. Las leyes referidas al trabajo dictadas en los años 20 fueron reunidas en el Código de Trabajo de 1931, bajo el gobierno del militar Carlos Ibañez.

El gradualismo chileno es evidente cuando se considera el avance de los derechos en relación con un actor clave de la estructura social y económica del país: el campesinado. La democratización política y social tuvo una fuerte aceleración durante la fase del reformismo de la Democracia Cristiana (1964-1970), con las leyes de reforma agraria y sindicalización del campesinado y con la eliminación de la restricción del voto a los analfabetos de ambos sexos. Respecto de las mujeres, esto significa que la extensión del sufragio—en 1934, a nivel municipal y en 1949, a nivel nacional—se vio largamente limitada por la cláusula de analfabetismo. La muy tardía sanción de la capacidad civil plena de las mujeres casadas, en 1989, completa este cuadro de violencias y avances graduales.

1.2 El concepto *derechos civiles*

De modo muy general, puede decirse que los derechos civiles son aquellos que regulan las relaciones sociales personales y de la familia.⁵ Siguiendo la indicación de Luigi Ferrajoli (2000: 236), defino los derechos civiles según la sentencia que afirma que "los derechos no pueden ser más que lo que los distintos ordenamientos establecen en cada lugar y en cada época"; en este caso, claro está, son los derechos ordenados en los códigos civiles.

Durante la segunda mitad del siglo *xx*, los Estados latinoamericanos avanzaron en la diferenciación del control de estos derechos. Para ello crearon instituciones jurídicas ordenadoras de la vida social. El Código Civil chileno, promulgado en 1855, fue redactado por el jurista venezolano Andrés Bello y sirvió de base para la legislación de muchos otros países de América Latina; el Código Civil argentino, promulgado en 1869, fue obra de Dalmacio Vélez Sarsfield, quien realizó una síntesis de elementos arcaicos y modernos que lo convirtieron en una obra verdaderamente original. Son las dos codificaciones sobresalientes de América Latina (Levaggi, 1992) Chile y Argentina, en 1925 y 1926 respectivamente, tuvieron leyes favorables a la ampliación del estatuto jurídico de las mujeres, en particular las casadas, que según aquellos códigos eran consideradas jurídicamente incapaces y

⁵ Una discusión más minuciosa de la categoría en Giordano (2007).

equiparadas, en este punto, con los menores. En ambos casos, los procesos legislativos estuvieron impulsados tanto por partidos políticos como por movimientos sociales. Esta legislación fue expresión de un proceso de cambio social más amplio. En efecto, en los años 20 ya eran evidentes los signos de la crisis que puso definitivamente en jaque al liberalismo decimonónico. Desde distintas posiciones ideológicas se reclamaba la ampliación del dominio público del Estado, para intervenir sobre los problemas sociales derivados de la modernización del Estado y de la sociedad, y del auge del modelo primario exportador. Entre los problemas señalados estaba la creciente participación de las mujeres en el mercado de trabajo urbano, tanto de las obreras como, más incipientemente, de las profesionales de clase media; y también la sostenida combatividad del movimiento obrero, que incluía en sus filas a las mujeres.

Así, la legislación favorable a *la mujer* fue expresión jurídica de una transformación orientada a ampliar el dominio público del Estado sobre el dominio privado del *pater familiae*, en un doble movimiento de ampliación: de la esfera de autonomía de la mujer como persona (sustraída a la voluntad del varón) y del control del Estado sobre las mujeres trabajadoras, a través de la protección a la maternidad y la

familia (lo cual, a su vez, la devolvía a la autoridad patriarcal del varón). Esto explica el carácter limitado de las reformas del estatuto civil (por ejemplo, no se sancionó la capacidad plena de las mujeres casadas, que siguieron sometidas a la potestad marital en el seno de la familia) y su simultaneidad con la extensión de derechos sociales (laborales, de protección). Asimismo, esto permite entender que las mujeres continuaran bajo el signo de la exclusión respecto de los derechos políticos.

2. La reforma del orden social en Chile y Argentina: Estado, partidos y movimientos, en perspectiva comparativa⁶

A pesar de las diferencias temporales e ideológicas en cuanto a la centralización del poder (en Chile, en 1830, se erigió la unitaria y ultraconservadora República Portaliana; en Argentina, las sangrientas luchas entre unitarios y federales siguieron hasta 1880), en ambos países la diferenciación institucional del Estado fue contemporánea y similar. En esto tuvo influencia definitiva el avance del liberalismo como ideología constructora del Estado. En Chile, esto ocurrió a partir de 1860 y, más enfáticamente, después de 1883. Por entonces se creó la Alianza Liberal (del partido Liberal con el

Radical) y, con el triunfo en la Guerra del Pacífico (1879-1883, contra Perú y Bolivia), el país entró en una nueva fase de crecimiento económico auspiciada por la explotación del salitre en los territorios ganados del norte. Estos dos elementos acompañaron la modernización del Estado sobre bases cada vez más seculares.

En los años 20, ambos países tenían un sistema de partidos (en Chile, de formación más temprana). La denominada República Parlamentaria inaugurada con la guerra civil de 1891 acentuó la preponderancia de los partidos a través del Congreso, espacio privilegiado de negociación de los conflictos, principalmente los derivados de la distribución del excedente generado por el enclave salitrero. Por entonces, los cuatro partidos principales eran el Conservador, el Liberal, el Radical y el Demócrata, los cuales con el tiempo formaron un sistema de partidos políticos que se articuló en tres espacios nítidos y vigorosos: derecha, centro e izquierda, que a su vez remitían a clivajes de clase diferenciados.

Los dos primeros representaban el poder de los sectores oligárquicos con asiento en la gran propiedad de la tierra y en el mercado de exportación. Mientras que el Partido Conservador obtenía su mayor rédito de su alianza con la Iglesia, el Partido Liberal, y a su turno el Radical, ostentaban un

⁶ La bibliografía sobre los reformismos chileno y argentino es cuantiosa. Aquí me baso en la excelente síntesis comparativa de Alcázar *et. al* (2003); en Bethell (1992) y en Halperin Donghi (1992).

profundo anticlericalismo (aunque, en particular, el Liberal no era antirreligioso). El Partido Radical era reformista, apoyado en una base de clase media, la cual se fue incrementando conforme avanzó el proceso de modernización del Estado y de la sociedad. El Partido Demócrata también era reformista, pero en su caso con una tendencia pro-obrera, por lo cual incluyó en su base social a sectores de este segmento.

En Argentina, el año 1891 también marcó un hito en la historia política del país, con el surgimiento de la Unión Cívica, enseguida consolidada como Unión Cívica Radical (UCR). A diferencia de los radicales chilenos, incorporados gradualmente al sistema político, el partido radical argentino se incorporó a la vida política a partir de sucesivas revoluciones y conspiraciones de una fracción de la clase dominante contra la histórica oligarquía, y a partir del reiterado recurso a la abstención en las elecciones. Igual que el Partido Radical chileno, la UCR solo con el tiempo se fue perfilando como un partido de clase media. En 1916, la UCR consiguió la elección de su candidato Hipólito Yrigoyen (hasta 1922), pero el partido se fracturó al poco tiempo. En 1924, quedó definitivamente escindida la corriente antipersonalista (por oposición a la yrigoyenista). Pronto, el funcionamiento del sistema de partidos fue interrumpido por la crisis de 1930, cuando se instauró la primera de una serie de dictaduras militares de cuño conservador (en contraste con la intervención de carácter reformista de los militares chilenos de los años 1920).

El conservadurismo argentino, a diferencia del chileno, no tenía expresión en un partido, aunque sí tenía representación de alcance nacional a través de un conglomerado de partidos provinciales, solo coyunturalmente reunidos en alianzas y coaliciones nacionales. Asimismo, el primer partido argentino de izquierda, el Partido Socialista, se creó en 1896, pero no tuvo alcance nacional. Sin embargo, durante las primeras décadas del siglo, y gracias a la división de los radicales, tuvo una fuerza extraordinaria que lo llevó a ocupar posiciones en las cámaras legislativas de la Nación, en particular en representación de la poderosa Capital Federal.

Durante esos años también se produjeron quiebres en el sistema político chileno. En 1919, Arturo Alessandri era candidato de la Alianza, que reunía al Partido Radical, al Demócrata y a algunos sectores progresistas del Partido Liberal. Su programa no era muy diferente del de la opositora Unión Nacional, dominada por los conservadores y fracciones afines del Partido Liberal. El rasgo distintivo era su discurso antioligárquico y su interrelación a la "querida chusma", que tanto enervaba a la oposición. La mayoría de los trabajadores no votaban, por lo cual su gran base de apoyo eran los sectores oligárquicos disidentes del bloque dominante y las emergentes clases medias. En las elecciones del 25 de junio de 1920, Alessandri ganó la contienda con una diferencia muy escasa de votos y, tras un breve período de incómodas tensiones, un tribunal electoral lo confirmó en el cargo, el 20 de septiembre del mismo año.

Durante su campaña, Alessandri se había apropiado del discurso favorable a la legislación social que ya era reconocida por todo el espectro político como un elemento necesario para hacer efectivo el control estatal sobre los conflictos sociales.

En general, las distintas fuerzas compartían la necesidad de una legislación social que garantizase el crecimiento económico y, con ello, la promoción de industrias, el mejoramiento de las condiciones de infraestructura, de trabajo y de vida, que amortiguasen los conflictos de clase. Si hasta entonces estas reformas no se habían implementado extensamente, era primordialmente porque el régimen parlamentarista había promovido una práctica política de fracturas frecuentes e inestabilidad de las alianzas entre partidos, que hizo dificultosa una actividad legislativa organizada y coherente. En estos años, en medio de un clima de huelgas y de crisis de la economía del salitre, los militares hicieron su ingreso en la política nacional.

En 1919, un grupo de jóvenes oficiales se había organizado en una junta a la que asistió, entre otros políticos prominentes, Arturo Alessandri, por entonces senador liberal por Tapacará y candidato favorito del Partido Liberal para las siguientes elecciones. Este grupo reclamaba reformas legislativas en materia laboral, fiscal y militar. El episodio concluyó con el procesamiento de sesenta oficiales acusados de conspiración, sentencia a la cual Alessandri escapó en virtud de su inmunidad parlamentaria. En 1920, cuando Alessandri resultó electo, la violencia se precipitó.

Estudiantes y trabajadores, organizados y movilizados tras consignas de izquierda, fueron el centro del conflicto social. La "amenaza" era mayor en el norte salitrero y en el sur del país, donde predominaban la explotación del carbón y la ganadería, mucho más que en la región central, estructurada en haciendas tradicionales. En el Valle Central, la mayor "amenaza" provenía de la política populista promovida por el entonces candidato de la Alianza Liberal, Alessandri.⁷ Lo apoyaban la Federación de Estudiantes de Chile (FECH, de orientación izquierdista) y las mujeres de clase media y alta, liberales e independientes, que aglutinaba el Consejo Nacional de Mujeres (creado en 1919), al que luego se sumó el Partido Cívico Femenino (constituido en 1922).

Una vez electo, Alessandri no cumplió con su programa de campaña. La recesión económica y la inestabilidad política no eran escenario propicio para el reformismo. Las huelgas se multiplicaron y el presidente optó por el histórico recurso a la feroz represión. El Senado, dominado por los conservadores, bloqueó cualquier intento legislativo proveniente del Ejecutivo o apoyado por este. En las elecciones de senadores de 1924, cuando la composición partidaria se modificó a favor de

Alessandri, los representantes se hundieron en una disputa por el aumento de las dietas, que nuevamente obstruyó cualquier iniciativa de carácter más estructural. En este contexto, y justo cuando el Congreso se disponía a aprobar la ley de dietas parlamentarias, los militares volvieron a manifestar su descontento.

A comienzos de septiembre, un grupo de jóvenes irrumpió en el Senado exigiendo la aprobación de una serie de medidas reformistas que consistían en: indemnización, jornada de ocho horas, regulaciones sobre el trabajo infantil y de mujeres, reglamentación de los contratos colectivos, seguridad social, legalización de los sindicatos y las huelgas, etc. (episodio conocido como *ruido de sables*). El clima político se agitó. Alessandri recurrió a la autoridad de los altos mandos militares para negociar una salida al conflicto. Finalmente, el Congreso aprobó las reformas, pero los mismos oficiales encargados de la negociación y la opositora Unión Nacional se unieron en un proyecto conspirativo.

Alessandri se alejó del país con un permiso especial del Congreso y el general Luis Altamirano, antes ministro de Guerra y entonces ministro del Interior, ocupó la vicepresidencia. Altamirano cerró el Congreso y formó una junta de

gobierno que intentó reprimir a los sectores reformistas de las Fuerzas Armadas. Estos respondieron con un nuevo golpe, el 23 de enero de 1925. La nueva junta, de la que fueron referentes los reformistas Mamaduke Grove (Marina) y Carlos Ibáñez (Ejército), propició el regreso de Alessandri y buscó generarse apoyos entre los trabajadores y las organizaciones de mujeres reformistas. Alessandri retomó su lugar al frente del Poder Ejecutivo, el 20 de marzo de 1925. Los militares reformistas apoyaron a Alessandri y a la nueva Constitución aprobada en julio de ese mismo año. La nueva Carta implantó un Poder Ejecutivo fuerte que terminaba con la conflictiva fórmula parlamentaria, estableció el voto directo, la prioridad de bienestar de los trabajadores y el interés nacional, y separó a la Iglesia del Estado.

En Argentina, la transformación del pacto de dominación se expresó en la reforma electoral de 1912. Con esta reforma las clases dominantes tradicionales buscaban afianzar su poder. Contra todo pronóstico, el radical Hipólito Yrigoyen llegó a la presidencia (1916-1922) y el Partido Socialista llegó al Senado (con Enrique del Valle Iberlucea, en 1913) y antes, a la Cámara de Diputados (con Alfredo Palacios, en 1904). Durante

⁷ Desde la publicación, en 1982, del trabajo de Paul Drake, "Conclusion: Requiem for Populism?" (en Michael L. Conniff, *Latin American Populism in Comparative Perspective*) se ha difundido la categoría *populismos tempranos o liberales*, en referencia a las experiencias políticas de Alessandri e Yrigoyen. A mi juicio, la interrelación al pueblo no es suficiente para caracterizar a estas experiencias como *populistas*. Mantengo entonces la categoría *reformismo*.

los años 20 hubo un definido giro hacia la derecha, de lo cual dan cuenta la Liga Patriótica Argentina y, más moderadamente, la UCR Antipersonalista (escindida en 1924) y el gobierno de Marcelo T. de Alvear (1922-1928). Durante esos años, el nacionalismo, el antisemitismo y el anticomunismo se exacerbaron. Estos fueron, también, los años en los que Enrique del Valle Iberlucea adhirió a la revolución rusa y a los postulados de la III Internacional, que le valieron el desafuero en 1921. A pesar del cambio que implicó la Ley Sáenz Peña en el funcionamiento de la política nacional, el Senado siguió controlado por el conservadurismo.⁸

En Chile, el Partido Demócrata se desprendió un sector liderado por Luis Emilio Recabarren, quien creó el Partido Obrero Socialista (en 1912) más tarde convertido en Partido Comunista (en 1922). Así, el socialismo tuvo su base social en los combativos obreros mineros del norte y el comunismo la tuvo en los campesinos de las grandes haciendas (Hall y Spalding, 1997). El caso contrasta con el de la izquierda argentina, con un Partido Socialista de tendencia reformista parlamentaria y un Partido Comunista cuyo mayor apoyo provino de los espacios institucionales generados por un Estado en plena diversificación.

Asimismo, se había perfilado un movimiento de mujeres conocido como *primer feminismo*, que estaba encabezado, en general, por sectores de clases medias y altas, en su mayoría profesionales. En efecto, la "empresa pedagógica" del liberalismo de la década de 1870 había derivado, en ambos países, en la promoción de algunas mujeres profesionales universitarias, que en los años 20 ya ejercían presión pública para la apertura de ese segmento del mercado laboral y para la emancipación femenina en general. Pero aunque la emancipación era una preocupación compartida, las posiciones eran divergentes respecto del orden de prelación por el cual debían extenderse los derechos, fundamentalmente civiles y políticos. Las mujeres también se movilizaron en pos de sus derechos dentro del denominado movimiento obrero. Desde los crítica década de 1890, en los dos países había habido una progresiva incorporación de las mujeres al mercado de trabajo, a partir del éxito del modelo primario-exportador y del consecuente e incipiente crecimiento de las industrias, la urbanización y el mercado interno.

Las mujeres se insertaron laboralmente en las grandes fábricas, fuera con trabajos feminizados o con trabajos en los cuales competían con los varones. Sobresalieron las contrataciones en

los establecimientos dedicados a la producción textil, de sombreros, alpagatas, guantes, medias, lencería, etc. o a la producción de alimentos, cigarrillos y fósforos. Asimismo, hubo mujeres que ingresaron al mundo del trabajo en talleres medianos y pequeños, siempre dedicadas a algún tipo de producción manual. En buena parte, las mujeres eran contratadas por las empresas, pero el desempeño de la tarea se realizaba en el propio domicilio. También se empleó mano de obra femenina en el sector terciario y de servicios, en el servicio doméstico, en educación, en salud, en comunicaciones y en actividades administrativas y de comercio. Estas mujeres integraron las vigorosas clases obreras de ambos países. Algunas participaban de su organización, ya sea en la forma de movimiento obrero combativo, con influencia de las ideologías de izquierda, o de asociaciones obreras controladas por el catolicismo. Otras simplemente trabajaban. En conjunto, el trabajo femenino desafiaba las concepciones culturales más arraigadas en las clases dominantes acerca del lugar de la mujer en la sociedad.

En este escenario, y ante la evidente reconfiguración del orden social, el Estado recurrió a diversas estrategias de disciplinamiento tendientes a la institucionalización de los conflictos. Respecto de las mujeres, Alejandra Brito sostiene:

⁸ El período ha sido caracterizado como de hegemonía "compartida" (Pucciarelli, 1993) o "pluralista" (Ansaldi, 1995).

⁹ Barrancos (2007) utiliza el concepto *empresa pedagógica* para introducir la cuestión de la extensión de la educación en Argentina en un análisis (de larga duración) del tensionado recorrido de los derechos y la ciudadanía.

De alguna manera podemos plantear que los haceres de las mujeres populares dejan de ser reconocidos. Las mujeres madres se transforman ahora en sujetos de derecho y se las incorpora en dicha condición; la maternidad pasa de ser un proceso natural a un objeto para la acción de políticas públicas" (Brito et al., 2007: 397).¹⁰

Uno de los haceres de las mujeres trabajadoras fue la intensa participación en las huelgas obreras. Esta actuación de las mujeres, a través del trabajo, y más "peligrosamente" a través de la acción colectiva en pos de sus derechos, no solo era contradictoria con los valores de domesticidad dominantes, sino también más abiertamente contradictoria con la visión de exclusión política que se pretendía mantener.

En general, la estrategia funcionó, pues muchos varones y mujeres internalizaron el mecanismo de control, y así la emancipación femenina fue reivindicada en nombre de la condición femenina de esposa y madre de familia. Desde luego, hubo expresiones disonantes, aunque hay que decir que menos visibilizadas en los registros históricos. El siguiente testimonio anónimo da cuenta de la polifonía:

Es un error grande, y de los más perjudiciales, inculcar a la mujer que su misión única es la de esposa y madre; equivale a decirle que por sí

no puede ser nada, y aniquilar en ella su yo moral e intelectual [...] Es por ello que lo primero que necesita la mujer es afirmar su yo, su personalidad, independiente de su estado, y persuadirse de que, soltera, casada o viuda, tiene deberes que cumplir, derechos que reclamar, dignidad que no depende de nadie [...] ("Para la mujer", La Vanguardia, Valparaíso, 23 de octubre de 1919, tomado de Lavrin, 1997: 75).

La tensión trabajo femenino/maternidad es clave para interpretar el avance desigual de los derechos. La sección que sigue se ocupa del análisis de esta cuestión a partir del seguimiento de los procesos legislativos que ampliaron el estatuto de las mujeres como sujetos de derecho en Argentina y en Chile, con características muy similares y prácticamente en el mismo momento.

3. La reforma del estatuto civil de las mujeres en Chile (1925) y Argentina (1926)

Ya se ha dicho que en las primeras décadas del siglo xx los derechos de las mujeres fueron objeto de atención en ambos países. En esto tomaron parte no solo los partidos políticos, que como instituciones intermedias, se encargaron de llevar estos reclamos al Congreso, sino también las organizaciones de mujeres –fun-

damentalmente en sus vertientes liberal y socialista–, que desde fuera del Congreso presionaban a los representantes y acercaban la causa femenina a los palacios legislativos. No está demás recordar que por entonces las mujeres no tenían derecho a elegir y ser elegidas.

Por otra parte, sectores conservadores moderados y extremos de ambos sexos también se hicieron eco de la situación de las mujeres. Si los sectores más moderados no descartaron de plano una reforma del orden civil (derechos patrimoniales) y político (voto restringido), entre los sectores más extremos estos derechos no constituyeron un reclamo, puesto que sostenían una visión antiliberal y antidemocrática del orden social, es decir, contraria a la matriz desde la cual por entonces se pensaban la ciudadanía y los derechos. En cambio, sí hubo cierta preocupación compartida por la extensión de los derechos sociales, acorde con el objetivo de regeneración social que estos grupos perseguían.

Finalmente, hubo también expresiones favorables a la emancipación femenina por parte de hombres y mujeres de las clases trabajadoras urbanas. En general, su participación fue a través de movimientos sindicales y obreros, propiciados en su mayoría por las ideologías de izquierda. En dichas expresiones prevaleció un discurso que con matices seguía la línea argumentativa del siguiente testimonio:

¹⁰ Dos enjundiosos trabajos desarrollan este punto para el caso Argentino: Lobato (2000) y Nari (2005). Para el caso de Chile, véase: Brito (2005).

En la obra de emancipación de la mujer es necesario trabajar para arrancar de las fábricas malsanas a la mujer madre y futura madre, es necesario elevar sus condiciones actuales por otras de trabajo más humanas, y cultivar su cerebro a fin de que vislumbre el porvenir del proletariado, permitiéndole esto tomar parte de la lucha de clases. (La Vanguardia, Buenos Aires, 26 de septiembre de 1910, tomado de Lobato, 2007: 214; el énfasis es mío).

A diferencia del testimonio citado en la sección anterior, en este se interpela a la mujer como madre. No obstante, no debe escaparse a la atención un elemento importante: la interpelación es para la *lucha*. Visto desde el Estado, el problema de la tensión maternidad/trabajo femenino se resolvía en el sentido de disciplinar a las mujeres a través de políticas públicas específicas para sustraerlas de los haceres considerados "peligrosos". Visto desde la óptica de la autora de este testimonio, la misma tensión se resolvía en el sentido de emancipar (civil, social y políticamente) a las mujeres para introducir las en el hacer de la "lucha de clases".

El artículo, titulado "La emancipación de la mujer", pertenece a la socialista argentina Carolina Muzilli. El testimonio continúa y pone sobre el tapete otra cuestión conflictiva: la tensión género/clase. Muzilli arremete contra las organizaciones feministas de clase media, las cuales -afirmas- soslayan a las organizaciones de mujeres obreras. Al respecto, Asunción Lavrin argumenta que entre las feministas liberales

[...] si hubo una conciencia de clase [...] tendremos que aceptar que no la bicieron pública. [...] Clase fue un concepto que se dibujó detrás del concepto del deber social que las inclinó a apreciar la problemática de la mujer trabajadora ya que aún como mujeres profesionales, ellas también sufrían restricciones y prejuicios masculinos. (Lavrin, 1997: 76)

Estos testimonios ponen de manifiesto tensiones implícitas en una trama que hoy puede ser leída en términos de multiplicidad y de complejidad (Clemens, 2005). Este artículo busca hacer una contribución en este sentido, a partir de pensar la legislación sobre derechos civiles de las mujeres en 1925 y 1926, y el avance desigual de otros derechos.

3.1. Chile: el decreto-ley 328 de 1925

El 12 de marzo de 1925, el decreto-ley 328 estipuló medidas ampliatorias del estatuto jurídico de las mujeres en Chile. Ideas similares habían sido impulsadas unos años antes por representantes liberales, por el populista Arturo Alessandri y por un sector importante del denominado primer feminismo. Su promulgación en 1925 obedeció a la oportunidad abierta por la crisis política del parlamentarismo chileno. Fue un decreto dictado por la Junta de Gobierno creada por los militares reformistas en enero de ese mismo año y presidida por el civil Emilio Bello, en momentos en los que era inminente el regreso de Alessandri al poder.

En su articulado, el decreto otorgó a las madres el derecho a ejercer la patria potestad sobre los hijos que tuvieran a su cargo, en caso de ausencia del padre (por muerte natural, interdicción o inhabilidad física o moral), y a las mujeres divorciadas "por culpa del marido". Pero también estipuló que, una vez casadas en segundas nupcias, estas mujeres perdían tal derecho. Asimismo, estableció que las mujeres podían, en las mismas condiciones que los hombres, ser testigos, tutoras o curadoras, pero las casadas necesitaban el conocimiento del marido o, en su caso, de la justicia.

Respecto del régimen patrimonial, se estableció que los cónyuges, a través de capitulaciones matrimoniales, podían acordar la separación de bienes. Se consideraba a las mujeres separadas de bienes para la administración de aquellos bienes que fueran fruto de su trabajo profesional o industrial y con capacidad judicial respecto de esa administración. En el régimen de separación de bienes, las mujeres casadas podían ejercer libremente cualquier oficio, empleo, profesión, industria o comercio, pero sus maridos podían prohibírselo mediante decisión de un juez.

El decreto-ley fue impulsado por el entonces ministro de Justicia José Maza, de extracción liberal. Este había participado, entre otras actividades, en la Comisión Mixta de Legislación Social, en el período 1921-1922, y había ocupado el cargo de ministro del Interior del presidente Alessandri, entre el 1 y el 20 de febrero de 1924. Pasada la crisis que había alejado al presidente de su cargo y destituida la Junta

Conservadora, Maza ocupó el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la nueva junta, entre el 29 de enero y el 30 de septiembre de 1925.¹¹

La iniciativa de Maza tenía algunos antecedentes. En agosto de 1912, el senador liberal y católico Luis Claro Solar había elevado un proyecto de reforma al Código Civil en el que consideraba fundamentalmente los derechos de propiedad de las mujeres casadas. Preocupaba al legislador que la mujer casada que trabajaba, independientemente de su clase, estuviera sometida a la tutela del marido. Su proyecto no buscaba equiparar a mujeres y varones en sus derechos y deberes dentro de la familia sino, más acotadamente, dar a las mujeres casadas la facultad legal para administrar su salario y sus propios bienes, previendo el caso de dilapidación de la economía familiar en manos de maridos irresponsables.

El proyecto de este jurista reducía la mayoría de edad de 25 a 21 años y creaba la institución de los bienes reservados de gestión exclusiva de la mujer. Asimismo, establecía la patria potestad para la madre en subsidio del padre y mejoraba los derechos sucesorios

de los hijos naturales. En su argumentación, Claro Solar sostenía que "la familia no se forma, no existe y no se perpetúa sino por medio del matrimonio" y era en nombre de la unidad familiar que proponía las reformas mencionadas (Corral Talciani, 2006: 8).

En abril de 1920, en su discurso ante la Convención del Partido Liberal en Santiago de Chile, Arturo Alessandri expresó:

La condición legal de la mujer en Chile permanece aún aprisionada en moldes estrechos que la humillan, que la deprimen y que no cuadran con las aspiraciones y exigencias de la civilización moderna. Carece ella de toda iniciativa, de toda libertad y vegeta reducida al capricho de la voluntad soberana del marido en forma injusta e inconveniente. Todas las legislaciones actuales reconocen, todos los pensadores del siglo reclaman para la mujer la elevada posición de su nivel moral, legal e intelectual, en la forma que corresponde a aquella parte tan noble y respetable de la sociedad, que tan alta e importante participación tiene en el desarrollo de la vida moderna. Nuestra legislación no puede continuar

*siendo a este respecto una excepción dolorosa en el concierto armónico del mundo civilizado.*¹²

En 1922, el senador liberal Eliodoro Yáñez presentó un proyecto en la Cámara que establecía el régimen de separación de bienes como régimen legal y derogaba otros artículos que limitaban a las mujeres en razón de su sexo (Klimpel, 1962: 57-58). Yáñez estaba especialmente preocupado por la situación de las mujeres obreras (Lavrin, 2005: 270). Finalmente, su proyecto no tuvo curso.

Ese mismo año, el Consejo Nacional de Mujeres, con Amanda Labarca a la cabeza, intensificó sus esfuerzos para llevar adelante la causa de la emancipación en articulación con el gobierno. Labarca acercó a los diputados liberales José Maza y Roberto Sánchez un programa de reivindicaciones sobre derechos civiles de las mujeres. No es un dato menor que Amanda fuera esposa del dirigente radical Guillermo Labarca, quien, además, en 1924 se desempeñó como ministro del gobierno de Alessandri (Maza Valenzuela, 1997).

Desde el punto de vista jurídico, es claro que el decreto-ley

¹¹ "José Maza Fernández" en *Reseñas biográficas de parlamentarios de Chile*, Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, disponible en http://biografias.bcn.cl/pags/biografias/detalle_par.php?id=851, consultado por última vez el 10 de marzo de 2009.

¹² "Discurso de Arturo Alessandri en la Convención Liberal", Documentos Históricas, Wikisource, disponible en: [http://es.wikisource.org/wiki/Discurso_de_Arturo_Alessandri_en_la_Convencion_Liberal_\(25_de_abril_de_1920\)](http://es.wikisource.org/wiki/Discurso_de_Arturo_Alessandri_en_la_Convencion_Liberal_(25_de_abril_de_1920)). Consultado por última vez el 12 de marzo de 2009.

328 estuvo más orientado por un interés social y colectivo que de emancipación individual de las mujeres. Ya en julio de 1907, la ley 1969 había dispuesto que las mujeres casadas y los menores de edad que tuvieran más de 14 años debían ser considerados libres administradores de sus bienes, en lo referente a sus impositores en las cajas de ahorro y a la adquisición y goce de casas construidas por el Consejo Superior de Habitaciones. Más significativamente, unos meses antes de la reforma de 1925 se había dictado la Ley de Contrato de Trabajo (ley 4053, del 8 de septiembre de 1924), que había dado la libre administración del salario de las mujeres obreras, y la Ley de Empleados Particulares (ley 4059, del 8 de septiembre de 1924), que había hecho lo mismo respecto de las mujeres empleadas (Klímpel, 1962: 56).

El decreto-ley 328 no solo fue muy limitado en su alcance, sino que tuvo inconvenientes graves, incluso respecto de los objetivos de creación de un patrimonio reservado para las mujeres casadas y de la propia normativa perseguía. La posibilidad de administrar los bienes que fueran fruto del trabajo de las mujeres se desvanecía tan pronto como sus maridos ejerciesen su derecho a prohibir dicha actividad. Más aún, ya que la ley no regulaba la prueba de origen y dominio del patrimonio reservado y de la capacidad de las mujeres, los terceros usualmente les exigían la autorización de sus maridos como prueba, y así, en la práctica, la reforma perdía su sentido fundamental de emancipación. La ley tampoco daba norma alguna

para la liquidación de los bienes reservados en ocasión de la disolución de la sociedad conyugal, lo cual fue del mismo modo considerado un serio defecto de la ley (Klímpel, 1962).

3.2. Argentina: la ley 11357 de 1926

En Argentina, el 14 de septiembre de 1926 el Senado sancionó la ley 11357. Esta estuvo impulsada por los senadores socialistas Mario Bravo y Juan B. Justo y se inscribió en la concepción universal de la ciudadanía característica del socialismo argentino, la cual, a diferencia de otras nociones de universalidad dominantes entre liberales y conservadores, no excluía a las mujeres. En el pensamiento socialista argentino, el ideal de libertad y de igualdad involucra el avance simultáneo de los derechos civiles, políticos y sociales. Aunque hay que notar que "inicialmente" el socialismo promovió la extensión del sufragio femenino "por etapas" (Barrancos, 2005).

Durante las primeras décadas del siglo xx, el socialismo tuvo a su favor una singular circunstancia política. La estrategia de abstención de la UCR en las elecciones de 1904 y la adopción del sistema uninominal por circunscripciones favorecieron la elección del socialista Alfredo Palacios en el distrito de la Boca. En 1913, un año después de sancionada la Ley Sáenz Peña que habilitara el voto secreto, el socialista Enrique del Valle Iberlucea fue elegido senador por la Capital Federal. En las mismas

circunstancias, accedieron a la Cámara de Diputados los socialistas Juan B. Justo y Mario Bravo. En 1924, el radicalismo concurrió dividido a las elecciones, lo cual favoreció el acceso de estos socialistas al Senado. En 1926, Bravo y Justo eran los únicos representantes de su partido en la cámara alta (Iberlucea había sido destituido en 1921), aunque contaban con más de veinte diputados en la cámara baja (Palacios había sido expulsado del Partido en 1915).

El 14 de septiembre de 1924, Bravo y Justo presentaron un proyecto relativo a los derechos civiles de las mujeres en el Senado. El 10 de junio de 1925, por iniciativa del diputado conservador Ángel Sánchez de Elía, se decidió crear una comisión especial para estudiarlo. Los miembros fueron: el senador Bravo, autor del proyecto inicial; el propio diputado por Buenos Aires, Sánchez Elía, el diputado socialista Héctor González Iramain y el diputado radical Diego Luis Molinari, por la Capital Federal; y el senador radical Luis F. Etchevehere, por Entre Ríos. Bravo fue presidente de la comisión y Sánchez Elía, su secretario. El 27 de agosto, la comisión tuvo el proyecto terminado.

El Senado consideró el proyecto en la sesión del 25 de septiembre de 1925. Fue aprobado en general, por unanimidad, y en particular, con algunas pocas enmiendas. En la Cámara de Diputados, el proyecto fue votado en general y en particular, y el trámite concluyó el 1.º de septiembre de 1926, con apenas un voto en contra. A partir de allí,

continuó en el Senado y fue aprobado en la sesión del 14 de septiembre de 1926.

En su articulado, la ley estipuló la igualdad entre hombres y mujeres (solteras, divorciadas o viudas) mayores de edad, para ejercer todos los derechos y funciones civiles. Las mujeres casadas podían ejercer profesión, oficio, empleo, comercio o industria honestos sin autorización del marido, así como administrar y disponer libremente del producto de esas ocupaciones, para adquirir toda clase de bienes. También podían formar parte de asociaciones civiles o comerciales y de cooperativas, administrar y disponer a título oneroso de los bienes propios y de los que les correspondiesen en caso de separación judicial de bienes, presumiendo que el marido tuviera el mandato tácito para administrar los bienes de la mujer (mientras esta no manifestase su voluntad contraria con una inscripción en un registro). Asimismo, podían aceptar herencia con beneficio de inventario, estar en juicio por causas civiles o criminales, ser tutoras, curadoras, albaceas, testigos en instrumentos públicos y aceptar donaciones.

La misma ley dispuso que las "madres naturales" (igual que los "padres naturales" que voluntariamente reconociesen a sus "hijos naturales") tenían derecho de patria potestad. Las mujeres casadas conservaban la patria potestad de los hijos de un matrimonio anterior y podían administrar sus bienes sin que sus frutos pasasen a integrar la nueva sociedad conyugal.

Como en Chile, la ley no instituyó la igualdad jurídica plena

para las mujeres casadas, pues siguió vigente el artículo 55 del Código Civil que las definía como incapaces de hecho (inciso 2) y sujetas a la representación legal del marido (artículo 57, inciso 4). Más precisamente, la reforma solamente amplió los derechos civiles de las mujeres.

Dos testimonios permiten apreciar el impulso limitado que tuvo la ley. En primer lugar, durante la consideración en particular en la cámara alta, el senador antipersonalista por Catamarca, Alejandro Ruzo, solicitó agregar la palabra honestos al texto del artículo 2, que en el inciso 2 se refería al ejercicio de "profesión, oficio, empleo, comercio o industria" por parte de las mujeres casadas. En segundo lugar, el 11 de agosto de 1926, en momentos en que era inminente la discusión del texto en la Cámara de Diputados, el ministro de Justicia Antonio Sagarna se dirigió por nota al senador Bravo pidiendo explicaciones, pues consideraba que el proyecto no era "todo lo amplio que debiera ser" y era "confuso". Entre otros señalamientos, Sagarna consignaba la circunstancia de que existían en la ley dos tipos de mujeres: las capaces (solteras, divorciadas, viudas) y las relativamente incapaces (las casadas). A este pedido, Bravo respondió:

1. ¿Que hubiera podido decirse que la mujer, sea cual fuere su condición civil goza de los mismos derechos que el hombre? Es verdad. Yo así lo hubiera hecho. Temo que ello parezca mejor que lo bueno y perdamos lo bueno por querer lo mejor. (Bravo, 1927: 179).

Finalmente, en la Cámara de Diputados, el ministro Sagarna se hizo presente y prestó pública adhesión al proyecto, tal como este había salido de la comisión. En el debate, el diputado González Iramain sostuvo que "ya es mucha desgracia tener en el compañero que ella se haya elegido un dilapidador de su dinero, un hombre que comprometa el porvenir de la familia y de la prole" (Bravo, 1927: 184). Esta clara orientación de la ley en el sentido de ofrecer soluciones para los problemas relativos a "la mujer que trabaja" se aprecian también en las palabras del diputado socialista Antonio de Tomaso, quien cerró su discurso con una conclusión sobre un punto que preocupaba a muchos: el proyecto en debate "no innova fundamentalmente en la organización de la familia argentina".

En efecto, la ley aprobada en 1926 no asumió posiciones mucho más revolucionarias y radicales, como las presentadas respectivamente por el socialista Iberlucea (entre agosto y septiembre de 1919, en el Senado) y por el diputado por la UCR Leopoldo Bard (en septiembre de 1924). Ambos proyectos, muy similares, derogaban la cláusula de incapacidad de las mujeres casadas. Bard era un ferviente yrigoyenista y tuvo una actuación legislativa destacada por su defensa de la emancipación en materia civil, de voto y de divorcio (una concepción de la emancipación similar a la de Iberlucea).

La iniciativa de Iberlucea no era la primera del Partido Socialista a favor de la reforma del estatuto civil de las mujeres. En 1907, el diputado Palacios había presentado

un proyecto en la Cámara de Diputados. Este estaba basado en una propuesta de la feminista liberal Elvira Rawson, en nombre del Centro Femenino creado dos años antes. En la fundamentación de Palacios se observa una concepción limitada respecto de otras nociones de emancipación, en particular de las sostenidas por las mujeres del mencionado centro:

La civilización moderna exige la revisión de los códigos [...]. Y hago esta afirmación, no porque desee establecer una igualdad perfecta, que las condiciones naturales de su personalidad orgánica y psíquica impiden (conste que repudio el feminismo declamatorio y exagerado) sino que anhelo para la mujer la plenitud de los derechos que le corresponden, y de los que se ve privada, merced a los preceptos cristalizados, que los países progresistas se apresuran a borrar de los códigos, pero que, desgraciadamente, perduran todavía en nuestra legislación, que tan poco se ajusta a las exigencias del actual momento histórico. (DSCD, 16 de septiembre de 1907).

Al respecto, Elvira Rawson consideró que su proyecto había sufrido serias mutilaciones. El artículo 1 del proyecto feminista declaraba: "la mujer, al contraer matrimonio, no perderá los derechos que la ley acuerda a los seres mayores de edad y con uso de sus facultades mentales sanas".¹³ Por su parte, el proyecto de Palacios, aunque

consignaba la capacidad de las mujeres para ser testigo y para ejercer profesión lícita con libre administración y disposición de los bienes producto de su trabajo y esfuerzo, no establecía la capacidad plena para las casadas.

Asunción Lavrin interpreta el repudio al "feminismo declamatorio y exagerado" como un rechazo "velado" al feminismo inspirado en el sufragismo inglés. Señala que, con el tiempo, los socialistas fueron "perdiendo su aversión a las manifestaciones femeninas" a favor del voto (2005: 38). Precisamente, Inglaterra (igual que Noruega y Dinamarca) era uno de los pocos países que por entonces ya habían legislado sobre la capacidad de las mujeres casadas. Es posible que esta inicial aversión haya limitado la consigna de la emancipación civil a su dimensión económica. Dora Barrancos nota que "al finalizar la década de 1910 [había] posiciones ya maduras" a favor de la independencia y el sufragio femeninos, desprendidas del ideario etapista y evolucionario propio del "molde del iluminismo liberador del socialismo" (2005: 167). Barrancos enfoca en particular los derechos políticos, pero esto mismo puede ser aplicado a la concepción de los derechos civiles. En esta clave puede leerse el cambio dentro del socialismo entre el proyecto de Palacios de 1907 y el de Iberlucea de 1919.

Dado el contenido jurídico de la reforma —limitante de la capacidad plena y ceñido a la

dimensión patrimonial del asunto—, es claro que, igual que en Chile, la ley 11357 estuvo orientada por un interés social y colectivo antes que por un interés de emancipación individual de las mujeres. La presentación en el Senado de la iniciativa de ampliación de los derechos civiles, por parte de Bravo, coincidió con la aprobación de la ley 11317 (del 30 de septiembre de 1924), que regulaba el trabajo de mujeres y niños. Esta ley modificaba y mejoraba los términos de la ley 5291 de 1907.

En ocasión de la sanción de la ley de 1907, hubo una acalorada discusión sobre el alcance de esta: si el Congreso Nacional podía legislar en materia laboral para todo el país o si solo podía hacerlo como legislatura local. La primera postura era sostenida mayoritariamente en la Cámara de Diputados; la segunda, en el Senado. Finalmente, la posición triunfante fue esta última, y por eso fue recién con la ley 11317 de 1924 que hubo una legislación de alcance nacional en la materia. Esta ley ratificaba la jornada de ocho horas y la prohibición del trabajo infantil y del trabajo insalubre para mujeres y niños. También ratificaba la prohibición del trabajo a domicilio y del trabajo nocturno en estos mismos sectores. Prohibía el despido por embarazo y el trabajo durante las seis semanas posteriores al parto y autorizaba la licencia previa al parto contra presentación de certificado médico y el amamantamiento en los lugares de trabajo. Cuando estos

¹³ Véase: "Fundamentos del proyecto presentado por el diputado Bard", en DSCD, 12 de septiembre de 1924.

espacios contaban con más de cincuenta obreras, se establecía la habilitación de salas cunas. Se trató así de una ley de claro carácter protector y maternalista (Lobato, 1997; Nari, 2005).

Desde el punto de vista estrictamente jurídico, otra vez igual que en Chile, la ley de ampliación de los derechos civiles de las mujeres fue gravemente criticada. La técnica legislativa consistía en estipulaciones minuciosas que clasificaban los actos para los que las mujeres estaban habilitadas, con el fin de que el juez simplemente pronunciara las palabras de la ley. Esta fue, en definitiva, una técnica de compromiso entre posturas más conservadoras y otras más reformistas, en nombre de aquel supuesto interés social. Así, el articulado de la ley finalmente sancionada entrañó una seria contradicción: los actos eran puntillosamente clasificados sin que se hubiera revocado la condición general de incapacidad jurídica para las mujeres casadas. Esto fue señalado como un defecto y un obstáculo para la aplicación de la ley, y aprovechado por los detractores de la emancipación femenina, quienes encontraban aquí un argumento para descalificar la ley y limitar en la práctica judicial la libertad y autonomía de las mujeres.

4. Consideraciones finales para pensar el avance desigual de los derechos

Como señala Mirta Lobato (1997), la "cuestión familiar" está

integrada en la "cuestión política" y la "cuestión nacional", desde fines del siglo XIX.¹⁴ La ley chilena de 1925 y la argentina de 1926 se insertan en una dinámica política en la cual el reformismo pugnaba por imponerse. En los dos países, se alcanzaron soluciones de compromiso, generalmente limitadas por la fuerte influencia de concepciones tradicionales levantadas no solo por el conservadurismo, sino también por las propias fuerzas reformistas.

En Chile, la reforma del estatuto jurídico de las mujeres responde a la competencia política entre tres fuerzas consolidadas: conservadores, liberales y radicales. Pero aun existiendo esta competencia, no debe perderse de vista que la reforma de 1925 no fue resultado de un acto deliberativo, como en Argentina, sino de la audacia de un ministro que, habiendo sido impulsor de la misma reforma en su gestión como diputado, luego la impuso por decreto, en calidad de ministro del gobierno de facto. En Argentina, en cambio, sobresale la influencia del socialismo, cuyo molde del iluminismo liberador lo acercó a las posiciones más reformistas dentro del liberalismo ostentado por los radicales. Esto se observa con solo atender a las fechas en las que se presentaron los distintos proyectos: dos días antes de la presentación de Bravo y Justo, el 12 de septiembre de 1924, el diputado radical Bard presentó una iniciativa relativa a la misma materia. El triunfo de la fórmula intermedia sostenida por

los socialistas se entiende en el marco de la negociación con el conservadurismo –todavía fuerte en el Senado– y de una declarada opción del senador socialista por lo "bueno" en detrimento de lo "mejor".

El sentido social de las fórmulas limitadas que finalmente se impusieron en los dos países es coherente con la exclusión de la mujer respecto de la ecuación *un individuo igual a un voto*. En los años 20, en las provincias argentinas de Santa Fe y San Juan, hubo reformas constitucionales a favor del voto de las mujeres en la instancia municipal (no obstante, ellas siguieron excluidas de la facultad de ser electas). El sufragio femenino restringido es un antecedente que se reitera en Chile. En 1931, el gobierno de Ibáñez otorgó a las mujeres mayores de 25 años el derecho a voto en el ámbito municipal. En ambos países sucedía algo similar a esto que, para el caso argentino, Barrancos describe así:

Estamos pues, frente a la extendida fórmula acerca del carácter instrumental del voto femenino que se exhibía en los corrillos, los cenáculos, la prensa y las legislaturas. Se trataba menos del derecho a la igualdad, a la soberanía individual, equivalente y equiparada -constitutiva del precepto de ciudadanía-, que de un resorte con efectos triangulados, de un medio para mejorar la calidad del otro. (2005: 170).

¹⁴ También Rodríguez Villamil y Sapriza (1984) alientan una visión integradora.

Una diferencia significativa merece ser señalada. En Chile, en los años previos a la reforma de 1931, tanto la feminista Labarca como el liberal reformista Maza se opusieron al voto femenino. Labarca lo consideraba contrario a la "delicadez moral" de las de su sexo. Ambos apoyaban un avance gradual que estuviera a tono con la "paz doméstica" (Maza Valenzuela, 1997). En todo caso, primero debía avanzarse sobre los derechos civiles y luego sobre los políticos. En Argentina, en cambio, con la presencia del socialismo en el Congreso, en los años 20 el debate sobre el sufragio femenino se enfervorizó y el socialismo adoptó posiciones más extremas. Nuevamente, se aprecia la competencia entre radicales y socialistas y entre ambas cámaras. Tanto Bard—en la cámara baja, en 1922—como Bravo—en la cámara alta, en 1929—presentaron proyectos de extensión del sufragio a las mujeres (por mencionar dos representantes directamente involucrados con la causa de la emancipación civil). El primero, restrictivo a las mayores de 22 años, el segundo, de alcance igualitario entre individuos de ambos sexos (Barrancos, 2005).

Desde el punto de vista de la cuestión política, el avance desigual de derechos responde a un cambio en la concepción y organización de la esfera privada y la esfera pública. Como se ha dicho al comienzo, las reformas expresaron la voluntad de sustraer a las mujeres del dominio privado del varón para someterlas al dominio público del Estado, con una intención de protección que, a su vez, reforzó el canon de la domesticidad, ordenador del ámbito privado del hogar. Se podría decir que el Estado ampliaba sus funciones en detrimento del enorme dominio del varón en la esfera privada, para corregir eventuales desvíos y excesos de este. De modo directo respecto de la potestad marital, o de modo indirecto respecto de un Estado que limitaba la función de representación a los varones, las mujeres tuvieron una autonomía ampliada, pero igualmente sometida a la autoridad patriarcal. Desde el punto de vista jurídico, la reforma expresó la definición de la legislación laboral como separada de la civil. Según Abelardo Levaggi (2006), esta distinción era consecuencia del abandono del principio liberal de la no inter-

vencción jurídica del Estado. Este autor también señala que el carácter protectorio (de varones y de mujeres) es específico de esta nueva rama del derecho. Su expansión coincidió con la creación de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) en 1919 y con las ideas que ella propugnaba: justicia social para garantizar la paz universal.¹⁵

Visto desde la perspectiva de género, el interés de protección que subyace a la reforma civil y social del estatuto de las mujeres se combina con el interés de exclusión que subyace al ideal de orden patriarcal restrictivo de los derechos políticos femeninos. En los dos países estudiados, la modernización económica, política y social no estuvo acompañada por una igual modernización de las concepciones culturales que sirvieran para reivindicar a las mujeres como sujetos plenos de derechos. La ideología de la domesticidad está en la base del alcance limitado de las reformas estudiadas y de las asincronías respecto de otros derechos (los políticos, pero también algunos del orden civil). En efecto, si bien el elemento capacitario es fundamental en el

¹⁵ En Argentina hubo un enfrentamiento entre posiciones que sostenían la innecesidad de separar el derecho laboral del civil, por considerar al Código existente muy claro en aquella materia (por ejemplo, Juan Bialet Massé y Estanislao S. Zeballos); y posiciones que sostenían la necesidad de contar con una legislación específica (por ejemplo, Joaquín V. González y Alfredo Palacios). En Argentina, el proyecto de Ley Nacional del Trabajo de Joaquín V. González de 1904 no prosperó. Tampoco lo hizo una iniciativa similar del presidente Yrigoyen en 1921. En Chile, en cambio, el gobierno de Ibáñez sancionó un Código de Trabajo en 1931.

corpus de los derechos civiles, este puede ser tratado –y, de hecho, ha sido predominantemente así– de modo separado de otros derechos que afectan gravemente a la igualdad entre varones y mujeres. Algunos de esos otros derechos son primordialmente el poder

marital en la representación legal del matrimonio, el ejercicio de la patria potestad y el régimen de divorcio. Los derechos que se extendieron en los años 20 estaban referidos a la autonomía, en particular a aquella necesaria para una actuación –que ya era

irrefrenable– de la mujer-madre en las relaciones de mercado. El avance simultáneo de los derechos civiles con los derechos sociales señala esta imbricación de la cuestión femenina y la cuestión social, y la de ambas en la cuestión familiar y la cuestión política.

Bibliografía

- Ansaldo, Waldo (1995). "Profetas de cambios terribles. Acerca de la debilidad de la democracia argentina, 1912-1945", en Waldo Ansaldo, Alfredo Pucciarelli y José C. Villarruel (eds.), *Representaciones inconclusas. Las clases, los actores y los discursos de la memoria, 1912-1946*, Buenos Aires, Biblos, págs. 23-69.
- Alcázar, Joan del et. al. (2003): *Historia contemporánea de América Latina (1955-1990)*, Valencia, Universidad de Valencia.
- Barrancos, Dora (2005). "Socialismo y sufragio femenino. Notas para su historia (1890-1947)" en Hernán Camarero y Carlos Miguel Herrera (eds.), *El Partido Socialista en Argentina. Sociedad, política e ideas a través de un siglo*, Buenos Aires, Prometeo, págs. 159-184.
- (2007). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Bendix, Reinhard (1964/1974). *Estado nacional y ciudadanía*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Bethell, Leslie (ed.) (1992). *Historia de América Latina*, Tomo x, Barcelona, Crítica.
- Bravo, Mario (1927). *Derechos civiles de la mujer*, Buenos Aires, El Ateneo.
- Brito, Alejandra (2005). *De mujer independiente a madre – de peón a padre proveedor. La construcción de identidades de género en la sociedad popular chilena (1880-1930)*, Santiago de Chile, Escaparate.
- Carvalho, José Murillo de (1995). *Desenvolvimento de la ciudadanía en Brasil*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Clemens, Elizabeth (2005). "Afterword: Logics of History? Agency, Multiplicity, and Incoherence in the Explanation of Change", en Julia Adams, Elisabeth S. Clemens and Ann Shola Orloff (eds.), *Remaking Modernity: Politics, History and Sociology*, Durham and London, Duke University Press, págs. 493-515.
- Corral Talciani, Hernán (2006) "Luis Claro Solar. Reseña biográfica de un gran jurista, en *La semana jurídica*, nro. 285, Santiago de Chile, págs. 8-9.
- Dogan, Mattei y Pahre, Robert (1993). *Las nuevas ciencias sociales. La marginalidad creadora*, México, Grijalbo.
- Facio, Alda y Fries, Lorena (eds.) (1999). *Género y Derecho*, Santiago de Chile, LOM.
- Ferrajoli, Luigi (1999). *Derechos y garantías. La ley del más débil*, Madrid, Trotta.
- (2000). "De los derechos del ciudadano a los derechos de las personas", en Héctor C. Silveira Gorski (ed.), *Identidades comunitarias y democracia*, Madrid, Trotta.
- Fraser, Nancy (1993). "Repensar el ámbito público: una contribución a la crítica de la democracia realmente existente", en *Debate feminista*, vol. vii, año iv, México DF, págs. 23-58.
- Garretón, Manuel Antonio (2004). Comentarios al documento "Tres Tesis para el marco teórico del proyecto El desarrollo de la democracia en América Latina" en Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), *La democracia en América Latina. Hacia una democracia de ciudadanas y ciudadanos*, sección "El debate conceptual sobre la democracia". Disponible en línea en: <http://democracia.undp.org/>.
- Giddens, Anthony (1982). "Class Division, Class Conflict and Citizenship Rights"

- en *Profiles and Critiques in Social Theory*, London, Macmillan, págs. 164-180.
- _____ (1985). "The Nation State and Violence", en *A Contemporary Critique of Historical Materialism*, vol. II, London, Macmillan.
- _____ (1996). "T. H. Marshall, the State and Democracy", en Martin Bulmer y Anthony M. Rees, *Citizenship Today. The Contemporary Relevance of T. H. Marshall*, London, UCL Press, págs. 65-80.
- Giordano, Verónica (2007). *Cambio social y derechos civiles de las mujeres en la coyuntura de 1930. El caso de Argentina en perspectiva comparativa con Brasil y Uruguay*. Tesis de Doctorado, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- Hall, Michael y Spalding Hobart (1997). "La clase trabajadora urbana y los primeros movimientos obreros de América Latina, 1880-1930", en Leslie Bethell, *Historia de América Latina*, tomo VII, Barcelona, Crítica, págs. 281-315.
- Halperin Donghi, Tulio (1992). *Historia contemporánea de América Latina*, Buenos Aires, Alianza Editorial.
- Klimpel, Felicitas (1962). *La mujer chilena: el aporte femenino al progreso de Chile, 1910-1960*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.
- Lavrin, Asunción (1997). "Cambiano actitudes sobre el rol de la mujer: experiencia de los países del Cono Sur a principios de siglo", en *European Review of Latin American and Caribbean Studies*, nro. 62, junio.
- _____ (2005). *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay 1890-1940*, Santiago de Chile, Centro de Investigaciones Diego Barros Aranda.
- Levaggi, Abelardo (coord.) (1992). *Fuentes ideológicas y normativas de la codificación latinoamericana*, Buenos Aires, UMSA.
- _____ (2006). "Historia del Derecho argentino del trabajo (1800-2000)", en *IusHistoria*, nro. 3, Buenos Aires, Universidad del Salvador. Disponible en www.salvador.edu.ar/juri/reih/index.htm
- Lobato, Mirta Zaida (1997). "El Estado en los años treinta y el avance desigual de los derechos y la ciudadanía", en *Estudios Sociales, Revista Universitaria Semestral*, año VII, nro. 12, Santa Fe, págs. 41-58.
- _____ (2000). "Entre la protección y la exclusión. Discurso maternal y protección de la mujer obrera en Argentina, 1890-1934", en Juan Suriano (comp.), *La cuestión social en Argentina 1870-1943*, Buenos Aires, La Colmena, págs. 245-275.
- _____ (2007). *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)*, Buenos Aires, EDHASA.
- Mann, Michael (1987). "Ruling Class Strategies and Citizenship" en *Sociology*, vol. XXI, nro. 3, págs. 339-354.
- Marshall, Thomas Humphrey (1950[1998]). *Ciudadanía y Clase Social*, Madrid, Alianza Editorial.
- Maza Valenzuela, Erika (1997). "Liberals, Radicals and Women's Citizenship in Chile, 1872-1930", Helen Kellogg Institute for International Studies, inédito.
- Moulian, Tomás (1985). "Violencia, gradualismo y reformas en el desarrollo político chileno", en Adolfo Aldunate, Ángel Flisfisch y Tomás Moulian, *Estudios sobre el sistema de partidos en Chile*, Santiago de Chile, FLACSO Facultad, págs. 13-68.
- Nari, Marcela (2005). *Políticas de maternidad y maternalismo político, Buenos Aires (1890-1940)*, Buenos Aires, Biblos.
- Pateman, Carol (1995). *El contrato sexual*, Barcelona, Anthropos.
- Pucciarelli, Alfredo (1993). "Conservadores, radicales e yrigoyenistas. Un modelo (hipotético) de hegemonía compartida" en Waldo Ansaldi, Alfredo Pucciarelli y José C. Villaruel (eds.), *Argentina en la paz de dos guerras 1914-1945*, Buenos Aires, Biblos, págs. 65-106.
- Rodríguez Villamil, Silvia y Sapriza, Graciela (1984). *Mujer, Estado y política en el Uruguay del siglo XX*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- Tilly, Charles (1995). "The Emergence of Citizenship in France and Elsewhere", en *International Review of Social History*, vol. XI, nro. 3, págs. 223-236.
- Turner, Bryan (1990). "Outline of a Theory of Citizenship" en *Sociology*, vol. XXIV, nro. 2, págs. 189-217.
- _____ (1993). *Citizenship and Social Theory*, London, Sage Publications.

La imaginación ética.

Un análisis de *Varia imaginación*, de Sylvia Molloy*

Alejandra Josiowicz

RESUMEN

El trabajo se propone leer *Varia imaginación*, de Sylvia Molloy, uno de los avatares del "giro autobiográfico" de la literatura actual, como escenificación de la eticidad de todo acto de "escritura del yo". Con ese fin, retoma la propuesta de Judith Butler en *Giving an account of oneself* (2005): un sujeto construye una narración de sí mismo necesariamente, atravesado por la eticidad que lo liga tanto al lenguaje que lo constituye, como a un otro que lo interpela. Plantea tres niveles éticos: ética de la forma, ética topográfica y ética interpelativa, para leer a *Varia imaginación* como una escritura que evade toda épica triunfal y muestra al yo fragmentado, haciendo de la experiencia personal un sutil acto político.

Palabras clave: ética, escritura del yo, otredad

ABSTRACT

The essay analyzes *Varia imaginación*, by Sylvia Molloy -part of the current tendency to the autobiographical in literature- as an example of the ethical nature of the writing of the self. To that end, it reads Judith Butler's theorizations in *Giving an account of oneself* (2005). The subject gives an account of himself necessarily determined by the ethics that bound him to language and to the other by whom he is addressed. The article explores three ethical levels: ethic of form, ethic of space and ethic of address. Therefore, it reads *Varia imaginación* as a text that avoids an epic of triumph and shows the self in its fragments because it transforms the purely personal into the subtly political.

Key words: ethic, writing of the self, otherness

* Fecha de recepción: 24 de septiembre de 2009.

Fecha de aceptación: 14 de noviembre de 2009.

"El lenguaje ha supuesto inequívocamente que la consciencia no sea un instrumento para explorar el pasado, sino su escenario. Es el medio de lo vivido, como la tierra es el medio en el que las ciudades muertas yacen sepultadas. Quien se trate de acercarse a su propio pasado sepultado debe comportarse como un hombre que cava. Eso determina el tono, la actitud de los auténticos recuerdos. Éstos no deben tener miedo a volver una y otra vez sobre uno y el mismo estado de cosas; esparcirlo como se esparce tierra, levantarlo como se levanta la tierra al cavar. Pues los estados de cosas son sólo almacenamientos, capas, que sólo después de la más cuidadosa exploración entregan lo que son los auténticos valores que se esconden en el interior de la tierra: las imágenes que, desprendidas de todo contexto anterior, están situadas como objetos de valor—como escombros o torsos en la galería del coleccionista— en los aposentos de nuestra posterior clarividencia".

Walter Benjamin, "Crónica de Berlín", (1996: 210).

La razón por la que comenzamos este ensayo sobre *Varia imaginación* de Sylvia Molloy con un epígrafe de Walter Benjamin es porque allí aparece el concepto de memoria como proceso, *acto del recuerdo*, por sobre una idea temática de pasado como contenido, depósito a recuperar. Si Benjamin se exhiba en el modo como uno debería comportarse al enfrentar el pasado —comprometiendo el propio cuerpo, sin temor a lo repetido— es porque, más que de recordar algo olvidado, se trata de encontrar un "tono" "genuino" y un "tesoro" o huella mnémica. Por un lado, ese tono puede pensarse asociado a un posicionamiento —que podríamos pensar como ético o trascendental— por parte del sujeto rememorante. Por otro, la imagen que, para Benjamin, constituye el resultado del proceso del recuerdo, "el tesoro escondido tras la tierra", lleva implícita la idea de potencialidad, de uso futuro: ¿Para qué extrae uno imágenes de la superficie opaca del recuerdo si

no es para regodearse en ellas, usarlas como compañía, amuletos, esperanza de futuridad? Como las técnicas que utilizan los niños en la escuela para recordar fórmulas matemáticas o información biológica —las reglas mnemotécnicas— esas imágenes constituyen herramientas cotidianas de la memoria. Son recordatorios de la contingencia, de la falibilidad del yo: armas de esperanza, pero también *souvenirs* de la propia muerte: las imágenes de la memoria evitan toda megalomanía.

Ante la acusación de frivolidad que se le ha hecho al intimismo —de ser una respuesta envanecida y oportunista al amarillismo de un público deseoso de detalles truculentos (Girard, 1986: 32)— este ensayo se propone leer en una clave diferente uno de los avatares del "giro autobiográfico" de la literatura actual, concebido como tendencia, tanto en el caso argentino como a nivel internacional. La idea es leer, en *Varia imaginación*, una reflexión acerca

de la *eticidad* del acto de la rememoración —en la clave trascendental y vuelta hacia el futuro que nos sugiere Benjamin— pero, sobre todo, de la eticidad de todo acto de "escritura del yo".

Con ese fin, interesa retomar la propuesta de Judith Butler en *Giving an account of oneself* (2005). Allí, Butler piensa las condiciones por las cuales un sujeto da cuenta de sí, o construye una narración de sí mismo, como necesariamente ligadas a un otro, una segunda persona que lo interpela. "Uno puede narrar su autobiografía únicamente a un otro", dice Butler,

Yo existo, en sentido pleno, para ti y por virtud de ti. Si pierdo las condiciones que me interpelan, si no tengo un 'tú' al cual dirigirme, entonces me he perdido a mí mismo (2005: 32).

Según Butler, todo discurso sobre sí tiene una relación causal con el sufrimiento de los otros, con

un reclamo externo que implica al yo en un marco moral. Según estas consideraciones, entonces, narrarse a uno mismo respondería más a un impulso ético que a un esfuerzo reflexivo. Paralelamente a lo que veremos en nuestro análisis de *Varia imagi-nación*, en la idea de eticidad que sostiene Butler, la figura de la *madre* está en el origen de la narración: ver a la propia madre vulnerable, expuesta al dolor y dar cuenta de la evidencia de ese dolor son actos de subjetivación primarios.

La otra condición para la narración de sí que concibe *Giving an account of oneself* es la imposibilidad de recuperar un origen referencial del yo: las versiones sobre el origen divergen, pero de ninguna se puede decir con certeza que es la verdadera¹. El relato de uno mismo siempre es parcial, dada la opacidad del yo, y agrega algo a la historia cada vez que habla. El fracaso de dar cuenta —en forma exhaustiva— de sí que aparece en *Varia imaginación*, en lugar de una noción de narrabilidad satisfactoria y completa, es el otro punto central de su disposición ética. Esa eticidad, como veremos, es el espacio en que el texto encuentra su límite: la relacionalidad que lo liga tanto al lenguaje que lo constituye como al otro que lo interpela.

La propuesta con la que trabajamos, entonces, es que el

texto puede ser leído en *tres niveles o escalones éticos*: en primer lugar, como puesta en funcionamiento de una ética de la forma, metaficcional o metagenérica, en un diálogo crítico implícito con las convenciones de la escritura autobiográfica². En segundo lugar, como ética topográfica, mediante el despliegue en el espacio y la puesta en escena del cuerpo como testimonio de la memoria. La escritura se vuelve así museo-casa de la intimidad, en la que no hay lugar para la neutralidad. En tercer lugar, la última dimensión ética, quizás la más radical, es la interpelativa, la del otro al que el texto se dirige y encomienda, volviéndose una superficie de homenaje. En esos tres niveles, podemos pensar a *Varia imaginación* como una escritura cuya eticidad consiste en evadir toda épica triunfal y en mostrar al yo fragmentado en sus pedazos, haciendo de la experiencia personal sutil acto político. Por un desvío, en forma delicadamente implícita, el texto abre espacio a la otredad en el lenguaje, en el género sexual, en la memoria familiar e histórica, en la geografía, en la idea de comunidad y en la de nacionalidad. Un texto como *Varia imaginación*, que siembra silencios para reivindicar la diferencia y tiene la inteligencia de proyectar esa alteridad —politizada— hacia el

futuro, genera en la lectura el efecto de vacancia y de espacio porvenir de las mejores formas de literatura.

I. Laberintos de la escritura del yo

Varia imaginación despliega una *ética de la forma* de la escritura del yo, una reflexión ética sobre el género. Es casi un ensayo anti-autobiográfico. Las convenciones de la escritura autobiográfica aparecen, pero transgredidas, parodiadas, revertidas, con la idea implícita de desarmar al yo triunfal de la autobiografía.

En primer lugar, el texto lleva al extremo la imposibilidad que subyace a todo intento autobiográfico: "la incertidumbre de ser [que] se convierte en incertidumbre de ser en (y para) la literatura" (Molloy, 1996: 12); y se hace eco de Paul De Man que dice:

El interés de la autobiografía [...] no radica en que ofrezca un conocimiento veraz de uno mismo —no lo hace— sino en que demuestra de manera sorprendente la imposibilidad de totalización (es decir, de llegar a ser) de todo sistema textual conformado por sustituciones topológicas (1991: 114).

Varia imaginación ofrece una buena ocasión para desarmar toda

1 "Ser un cuerpo es, en algún sentido, estar privado de una memoria exhaustiva de la propia vida" (2005: 38), dice Butler. Todas las traducciones del texto son mías.

2 Por el lado del ensayo-ficción, el texto plantea una vuelta de tuerca a la operación que desplegaba *El común olvido* (2002), que ponía esas mismas normas al servicio de la novela.

ilusión referencial porque muestra el desconocimiento radical que subyace a todo acto de conciencia. Una figura del lenguaje, un gesto repetido, una cita, se interponen siempre entre el yo y la voluntad de representación. Este es el fundamento sobre el cual se asienta la melancolía de *Varia imaginación*, y es también lo que, en forma de broma, sobrevuela su humor. En el capítulo que abre el libro, "Casa tomada", dos personajes, el narrador y Pablo, tienen versiones opuestas del pasado, lo que causa confusión y angustia en el primero. Las percepciones son mutuamente excluyentes: uno ve diferencia (la casa ha cambiado, no es la misma) en donde el otro ve identidad (y reconocimiento: "todo está en orden"). Si bien el objeto es el mismo, no hay refutación sino coexistencia indecible: "Acaso los dos tengamos razón" (Molloy, 2003: 12). Por otro lado, la naturaleza mediada del relato aparece en el siguiente pasaje, cita borgeana:

Yo habría podido ser la mujer que encontró las cartas; o la que las escribió. He cambiado detalles, he inventado otros, he añadido un personaje. La ficción siempre mejora lo presente (Molloy, 2003: 97).

La reversión del yo autobiográfico, en este caso, consiste en velar la experiencia tras el condicional: "yo habría podido ser" dice este yo de la incerteza, borrándose, volviéndose término sustituible. Por otro lado, esta cita propone al lector la suspensión de todo verosímil, de toda referencialidad. Lo que rige el relato no es la identidad homogénea de un "yo" que da cuenta de sí sino, únicamente, la propia naturaleza lúdica de la ficción.

En segundo lugar, el texto deconstruye en forma minuciosa las reglas del género. Como dice Molloy en *Acto de presencia. La literatura autobiográfica en Hispanoamérica* (1996), la autobiografía se rige por una operación de autoconfrontación textual ("yo soy el tema de mi libro"), así como por un "progreso hacia la introspección" que pasa por un proceso tópico "desde la estrechez del documento hasta la libertad de la ficción" (Molloy, 2003: 21). Siendo algo esquemáticos, podemos enumerar otras características de la escritura autobiográfica —o de ciertas biografías típicamente situadas en el siglo XIX—, como la elaboración de una imagen legitimadora de intelectual que lo enmarca en un

linaje nacional; la presencia de un yo fuerte cuya historia progresa en forma lineal hacia una adultez gloriosa y en que la infancia prefigura los logros del adulto; un viaje de recuperación de una naturaleza "interna" olvidada y la búsqueda del verdadero yo.

Con respecto a la autoconfrontación, la regla que hace de la autobiografía retrato y escenificación del yo, vemos que en *Varia imaginación*, el yo nunca aparece en primer plano. Por el contrario, es de naturaleza radicalmente elusiva y es representado siempre en fragmentos o cubierto por un velo, como si tuviera que pedir perdón por el acto de exhibición que implica hablar de sí mismo. "La autobiografía es una forma de exhibición que solicita ser comprendida, más aun, perdonada" (Molloy, 1996: 17). Como singularidad sin contenido³, ese yo puede leerse en clave ética. Por un lado, elude las trampas del narcisismo por la sobriedad del fragmento y, por otro, se neutraliza o se borra en una búsqueda por ser término de intercambio e identificación con otros⁴. De hecho, el yo de *Varia imaginación* evita nombrarse si no es en los otros. En "Pariente", por ejemplo, la niña y la mujer adulta juegan a buscar su propio nombre, una en la guía

³ "Esta exposición que yo soy constituye, podríamos decir, mi singularidad. No puedo eliminarla porque es una característica de mi propia corporalidad y, en un sentido, de mi vida propiamente dicha" (2005: 33), dice Judith Butler en el texto ya citado.

⁴ "La noción de singularidad muy a menudo se relaciona con el romanticismo existencial y con un reclamo de autenticidad, pero entiendo que, precisamente porque no tiene contenido, mi singularidad tiene algunas propiedades en común con las tuyas y por lo tanto es, hasta cierto punto, un término sustituible." (Butler, 2005: 34).

telefónica y la otra en los buscadores electrónicos. La búsqueda tiene como origen el interés por conocer a los otros que usan mi nombre, aquellos que vuelven mi identidad un término sustituible. En ese campo de múltiples identidades, que es la lista de nombres, aparece el yo, escondido, subordinado al "placer vicario de espiar al otro":

Bajo el apellido paterno encontré algunos atletas, el nombre de un collage en el estado de Nueva York, y me encontré a mí misma (Molloy: 2003: 36. El destacado es mío).

La identidad y la inscripción social del propio nombre emergen como por casualidad, en una lista, únicamente a través del eco de otros. Este es el momento en el que el texto más se aproxima a un autorretrato del yo en sociedad: se trata, asimismo, del punto de máxima oblicuidad.

Para ver en qué sentido, en *Varia imaginación*, se subvierte la regla de la introspección psicológica en el género autobiográfico, es interesante ir por un momento a *El común olvidado* (Molloy, 2002). Allí, Daniel iba en busca de sí intentando reconstruir, en forma especular, la

imagen de la madre, verdadero núcleo del enigma. Se trataba de un yo activo, casi detectivesco, cuyo intento, sin embargo, se mostraba siempre fútil: no hay nada que recuperar, solo esquivarlas del pasado⁵. En *Varia imaginación*, en cambio, no hay momentos de introspección porque el yo no aparece como agente de resolución de ningún enigma respecto de la propia identidad ni a la de otros. La escritura del yo se asienta sobre su propia fragmentariedad, que encuentra su reflejo en la de la madre. No hay profundidad psicológica porque es un yo de superficie, existe únicamente en lo que enuncia sobre sí, es puro lenguaje.

Con respecto a la autobiografía como afiliación a un linaje nacional, es interesante notar que en *Varia imaginación*, la nacionalidad aparece figurada en una serie de postales. Se trata de lo que Molloy, en *Acto de presencia*, llama "visiones últimas", de paisajes nacionales en decadencia, en proceso de desaparición:

los lugares de la memoria, los sitios elegidos para los ritos de la comunidad: casonas familiares,

provincias soñolientas (fortalezas de la tradición), ciudades irrevocablemente cambiadas, quizás destruidas, por el tiempo (Molloy, 1996: 20).

Pero, los gentilicios y los topónimos en el texto confunden en lugar de ubicar. En la voz de la niña que en "Costa atlántica" une nombres al azar y yuxtapone las versiones del recuerdo para inventar un relato trágicamente erróneo ("Más tarde me dicen que una escritora llamada Alfonsina Storni se mató tirándose en el mar, desde dónde, quiero saberlo. Me imagino que acaso de la roca donde se sentaba Edda Mussolini." (Molloy, 2003: 17)) se traduce en la desorientación de la adulta: "También volví a Punta Mogotes, pero todo estaba tan cambiado que no reconocí nada. No encontré el hotel donde paraba Edda Mussolini. Alguien dijo, en chiste, que sería el Hotel Sasso y tuve que pedir que me aclarara la referencia" (19). *Varia imaginación* no aclara las referencias porque no se trata de mapas, parece decir, sino de abismos. Resulta que en ese laberinto transatlántico que es la cultura "nacional", uno está

⁵ "Decía mi madre (y viviría para experimentarlo en carne propia) que la memoria es un don elusivo, a menudo infernal. Cuando trato de acordarme de ella, no logro detener una imagen fija sino un torbellino de figuras superpuestas; mi madre de joven, mi madre muerta, mi madre tal como la soñé una noche, después de una visita que resultaría ser la última, como una chiquita de meses que lloraba desconsoladamente en mis brazos. Es más fácil recordar objetos que fueron suyos —que ya sé, de algún modo son ella: pero que, sobre todo, no lo son— más fácil, digo, que recordar a mi madre. Por eso conservo algunos de esos objetos: para convocarla, para celebrar alguno de sus muchos gestos perdidos, para sentirme menos solo" (Molloy, 2002: 14. El subrayado es mío).

permanentemente perdido, sin casa.

Finalmente, es interesante ver cómo aparece en el texto la escena infantil de acceso a la letra, típicamente planteada como profética de las glorias del intelectual autobiógrafo. En *Varia imaginación*, dicha escena no aparece idealizada ni naturalizada: no se trata del niño prodigio sarmientino, autodidacta, ni de la aventura de la niña Victoria Ocampo por el mundo vedado de los libros (Molloy, 1996: 81). Por el contrario, el acceso a la literatura y a las lenguas extranjeras están íntimamente ligados al deseo de otro: se aprende francés para remediar la carencia de la madre:

De chica quise aprenderlo porque a mi madre le había sido negado. [...] Yo quise recuperar esa lengua materna, para que mi madre, al igual que mi padre, tuviera dos lenguas. Ser monolingüe parecía pobreza (Molloy, 2003: 27)

y "se aprende inglés para satisfacer las exigencias de la abuela paterna" (2003: 75). Se trata de mostrar la deuda con los otros pasados. que posibilitan el escritor del presente. Asimismo, se aprende literatura francesa en los recorridos que marca el enamoramiento hacia una profesora, en una iniciación a la letra que también es iniciación sexual. No hay aprendizaje desinteresado, parece decir el texto, contra la imagen omnipotente y legitimada, de marca borgeana, del que se acerca a los libros en soledad para entablar conversaciones puramente abstractas.

II El cuerpo íntimo como testigo de la historia

Los recuerdos, incluso cuando se extienden en detalles, no siempre representan una autobiografía. Y con toda seguridad esto no lo es, ni siquiera en lo referente a los años de Berlín, que son de los que únicamente aquí se trata. Pues la autobiografía tiene que ver con el tiempo, con el transcurso y con aquello que constituye el constante fluir de la vida. En cambio aquí se trata de un espacio, de momentos y de inconstancia. Pues aunque también aquí aparecen meses y años, lo hacen en la forma que tienen en el momento de la rememoración. Esta extraña forma —llámese fugaz o eterna—, en ningún caso la materia de la que está hecha es la de la vida. Walter Benjamin, "Crónica de Berlín", (1996: 212).

Varia imaginación se despliega en el espacio como una serie de postales que permiten múltiples recorridos. Su distribución abierta instaura un *museo casero de la memoria*, en que el lector participa, aunque sea como *voyeur*, de la experiencia íntima que atestigua. Las varias casas de escritores que se visitan, como lugares en los que historia, cultura y biografía coinciden, son modos de textualizar esa idea de *museo casero*, que une el carácter público y privado de la espacialización del recuerdo. "Casa tomada", por ejemplo, es la propia casa vuelta museo por la mirada del yo escritor y la de sus conocidos. "Misiones" es la visita a la casa de Horacio Quiroga. "Últimas palabras" es la

visita a la casa de Trotsky, donde la guía, mediante la estrategia retórica de inventar el último parlamento del héroe, se vuelve cita viviente, cuerpo anónimo de la historia. El texto no censura la invención sino que la celebra. De este modo, despliega una postura ética de libertad citacional, que consiste en privilegiar al cuerpo y la palabra en su materialidad por sobre toda exigencia de rigurosidad histórica.

Asimismo, el texto reflexiona éticamente sobre la memoria material del lenguaje: la elaboración de la coloquialidad, las palabras dichas u oídas, en que resuena la memoria sensorial, somete el cuerpo de la escritura a una distorsión de la normativa ortográfica y de puntuación. En "Curas", por ejemplo, leemos:

Era una práctica tan inútil como festiva porque Quintana hablaba basta por los codos y era divertido, a ver, boca abajo en la cama, m'hijita, no me lloré que no va a sentir nada, cuando pincha Quintana no duele y si sana, mirá si yo voy a hacerte mal, así quietita querida, no ves que no te dolió y ya está, pinchó Quintana, pinchó, y ahora a otra cosa, chái, que se va Quintana (2003: 13).

Lejos de condenar la infracción a la norma del lenguaje, el texto festeja su efecto sonoro con humor. Las palabras, además, llevan marcas históricas y de clase: la degradada *schmittlauch*, que aparece en las pesadillas de la madre con complejos de inferioridad cultural, se contraponen a la más prestigiosa *ciboulette*. La palabra es testigo de

la diferencia cultural entre la madre carente y la hija educada y, asimismo, es homenaje a la oralidad femenina en el apartado con ese nombre. "Homenaje" construye una enumeración que rompe toda jerarquía sintáctica, que se asienta en el ámbito íntimo de las mujeres para construir un desorden resistente. El cuerpo del lenguaje permite reconstruir un sentido de comunidad—la niña, su madre y su tía—y es huella de una historicidad silenciada, legible en los nombres fechados de la moda: "La Exposición. La San Miguel de Elías Romero. La Saída. Los turcos de la calle Cabildo. Los saldos" (Molloy, 2003: 21).

Si hemos visto en qué sentido la casa y el lenguaje aparecen como formas materiales de una ética citacional y anti-jerárquica, que privilegia la materialidad de la reproducción anónima por sobre la jerarquía de la verdad histórica; falta pensar al cuerpo como espacio de cita, testigo del pasado y superficie de otredad del yo⁶. En "Schnittlauch", por ejemplo,

leemos el rastro de la guerra como una sensación corporal: "Los recuerdos de los años cuarenta, de los comienzos de los años cuarenta, me asaltan a veces con la fuerza de los miedos mal resueltos, esos que dejan una marca en el cuerpo" (Molloy, 2003: 23. El énfasis es mío.). El cuerpo también es el medio de percepción de la historicidad del presente: en "Atmosféricas", para hablar del atentado a las Torres Gemelas, se yuxtapone la idea de clima como tiempo atmosférico, con la temporalidad histórica; pero no hay intento de explicación ni reacción psicológica "espontánea" del yo ante el acontecimiento ["No me refiero a que los acontecimientos del 11 me hayan hecho sentir frágil" (Molloy, 2003: 103)]. Lo que hay es traducción de la experiencia al paisaje íntimo: "como si el ataque hubiera desordenado algo en mí de manera mucho más profunda" (loc. cit.). El horror distorsiona la percepción del mundo hasta tal punto que abre las puertas al registro fantástico: "quedó suspendido el

clima, en un buen tiempo inamovible" (loc. cit.), "Las plantas empezaron a brotar como si comenzara la primavera" (loc. cit.). El cuerpo individual se politiza, volviéndose testigo de la historia, indiscernible del cuerpo colectivo, atmosférico o natural: es la huella del cuerpo lo que da cuenta, en forma cifrada, del dolor de los otros. En la última escena, aparece un yo frágil, desorientado por sus propias percepciones, perdido en la intersección del espacio y el tiempo:

El ladrido desolado de un perro que me llega desde el fondo de la manzana, que es el de aquel perro de la casa del fondo, en Olivos, que ladraba de tarde en tarde cuando tenía frío. Estoy en Buenos Aires, me digo, estoy en casa de mis padres. No, no me he ido" (2003: 105).

Los tres espacios de la memoria que aparecen en el texto—casa, lenguaje y cuerpo—dan cuenta de la imposibilidad de pensar al yo desligado de un contexto histórico que lo trasciende⁷. Como dice Judith

6 Judith Butler en *Bodies that matter* (1993) plantea la idea de cuerpo citacional cuando da cuenta de su idea de género: "El 'sexo' es asumido del mismo modo que se cita una ley" (pág. 14) o la construcción del sexo es "un proceso de reiteración por el cual el sujeto y el acto aparecen" (pág. 9). Su idea de reiteración por la cual se actualiza una fuerza que trasciende la voluntad individual, volviéndose cita de la discursividad propiamente dicha, resulta útil para entender lo que propone *Varia imaginación*.

7 Esta idea de la memoria como historicidad ubicada espacialmente en las palabras, en el cuerpo y en las casas, es trabajada por Walter Benjamin en *Infancia en Berlín hacia 1900*. Benjamin también rastrea la memoria de la infancia en los nombres de lugares de vacaciones familiares y sitios en la ciudad. Allí, las casas aparecen como lugares de relevancia, como la de la abuela en "Blumeshof 12". El narrador la descubre saboreando cada objeto como si se tratara de un museo de la infancia.

Butler en *Giving an account of oneself*, el yo se constituye en la desposesión misma que le infringen las condiciones sociales de su emergencia. La exposición de la singularidad, que proviene justamente de la corporalidad de la existencia, es lo que, al poder ser reiterado infinitamente, "constituye una condición colectiva, caracterizándonos por igual a todos, no sólo reinstalando el "nosotros" sino también estableciendo una estructura de sustitubilidad en el corazón de la singularidad" (Butler, 2005: 35). El cuerpo singular, entonces, en la desnudez y en la orfandad en que lo expone la escena final de *Varia imaginación*, traza una colectividad, un lazo comunitario, sólo en tanto y en cuanto se muestra en toda su vulnerabilidad. Pasaremos entonces a analizar el otro cuerpo vulnerable en el texto: el cuerpo de la madre.

III. Homenajes de género

Como ya habíamos adelantado, nos interesa explorar el caso de *Varia imaginación* como escritura

de sí, que surge ante el dolor de otro. Más específicamente, se puede leer allí una reflexión sobre lo femenino, pensándolo, no en un sentido esencialista o puramente temático sino como marca de una *berencia* o una genealogía que interpela acerca de cómo hablar del vínculo con la madre. Se trata de una reformulación en clave simbólica, fuertemente poética, de un debate político que históricamente ha atravesado la teoría de género: ¿cómo es que las hijas pueden dar cuenta de la experiencia de las madres, de su exclusión del orden simbólico? ¿En qué medida el ser-mujer hoy se halla determinado por el legado de carencia de las mujeres en el pasado? El modo en que el texto responde es poniendo a la madre en el lugar más radical de otredad, ante el cual el yo se interpela. La madre, como dice Butler, es el espejo y, sin embargo, es el recién llegado eterno, al que se le pregunta una y otra vez: ¿quién eres?, ¿mi espejo?, ¿yo mismo?⁸

En *Varia imaginación*, el discurso moral de la madre pone en evidencia en qué sentido el sujeto surge de una negociación con la

norma de género: la madre es agente reproductor de la norma que denuncia y al mismo tiempo víctima de su sujeción. Su voz es fuente de juicio moral de las conductas de los personajes: en "Casa tomada", tiene un "régimen de detención de pelotas", en "Enfermedad" denuncia la ley del cáncer, en "Pariente" dictamina la identidad del primo "peronista porque es nazi", en "San Nicolás" reprime la pedofilia del cura, siempre con ese "tono melancólico y resignado que caracteriza la doxa argentina". Y en "*Schnittlauch*", la ambivalencia de sus juicios hacia su amiga Berta, devela sus prejuicios morales y represiones:

Nunca entendí la amistad entre mi madre y Berta, de quien decía, además de que era probablemente judía y nazi por alianza, que le gustaba demasiado divertirse y que El Alemán [...] no se enteraba de nada. Pienso ahora que tanta extranjería, por contradictoria no menos reprehensible—lo judío, lo nazi, el adulterio—configuraban para mi madre una zona oscura, a la vez atractiva y repelente, donde esa amistad florecía (2003: 26).

⁸ Si pensamos al texto como homenaje a lo materno, es interesante tener en cuenta lo que dice Paul de Man en su lectura de Wordsworth: representar a los muertos hablando, la imagen de la prosopopeya, puede generar que "los vivos se queden mudos, helados en su propia muerte" (1991, 117). En cambio, cuando los sobrevivientes se dirigen al otro para dar cuenta de sí y de su dolor, la imagen del apóstrofe, la palabra puede provocar la conciencia viva de la mortalidad. En este sentido, es interesante ver que *Varia imaginación* evita toda invocación de la voz de los muertos. En su lugar, escenifica en forma poética la conciencia dolorosa de la mortalidad en el yo y el propio cuerpo: *me sorprendí pensando en mi madre, mi padre, mi tía, mi hermana: todos muertos. [...] Sueños (o recuerdos) de tonos de voz, de expresiones enterradas en mi memoria, de imágenes sueltas, desconectadas, en general felices...* (2003: 104. El destacado es mío).

La madre es parodiada por sus pretensiones de elitismo cultural, que esconden la carencia de instrucción y de cultura: "no hablaba inglés y no se sentía demasiado cómoda en esos acontecimientos donde la comunidad británica se lucía *at its brave and cheerful best*" (Molloy, 2003: 23). Aparece entonces como una niña, falible, necesitada del saber—lingüístico y cultural—y la protección de la hija, con más educación y con más mundo. En "Ceremonias del Imperio", la madre, con "celo de conversa" trata de cumplir lo que ella cree, es norma cultural inglesa, pero se equivoca. La hija oficia de traductora y, desde su destreza lingüística, advierte la infracción. Es aquí donde el texto desnuda la deuda de la propia escritura, con la

carencia de una educación cultural prestigiosa de la madre⁹: dado que esa carencia materna, leída a contrapelo, devela un deseo incumplido, posibilita la relación con las letras del yo presente. Como hemos dicho, se estudia lenguas para remediar el monolingüismo materno y, del mismo modo, se accede a la literatura francesa por amor a una maestra anónima. Es interesante notar que las figuras femeninas del texto yuxtaponen saber y amor, son al mismo tiempo maestras y amantes. Y es que en el campo de la sexualidad, el dibujo se repite.

La estructura conflictiva de la relación entre la sexualidad de la madre y la de la hija, marca una dinámica paralela que hemos analizado anteriormente. La

represión del deseo sexual por parte de la madre se contrapone a la libertad de la hija para pensarse como sujeto de goce¹⁰. "Varia imaginación", fragmento que da título al libro, narra ese conflicto moral. Implícitamente, la madre reprueba la conducta de la hija "suelta" con el dinero y con la sexualidad y, por lo tanto, "suelta" con el deseo. Lo censurado es cubierto entonces, con el velo de la fantasía: "Ella suplía lo no contado con la imaginación, y se preocupaba" (Molloy, 2003: 61). La madre, atemorizada porque no puede distinguir si la voz del amigo "es hombre o mujer", se resiste a aceptar una diferencia que le resulta dolorosa: "Mi madre me preguntaba muy de vez en cuando por ese amante imaginario. Creo que

⁹ Es interesante relacionar esto con las reflexiones de Sigmund Freud, en "Novela familiar". Allí plantea que las ficciones familiares, en que el hijo se inventa padres grandiosos y aristocráticos, provienen de un deseo nostálgico por volver a la etapa en que eran sobrevalorados como héroes todopoderosos: "La imaginación del niño inicia el proceso de liberación de sus padres, de quienes tiene ahora una opinión negativa, para reemplazarlos por otros, los cuales, por regla general, son de más alto nivel social" (1974: 239), "Si examinamos en detalle estas obras de ficción [...] novelas imaginativas, encontramos que estos padres nuevos aristocráticos están equipados con atributos que derivan directamente de recuerdos reales de los humildes padres verdaderos". En *Varia imaginación*, si bien no hay reemplazo de la madre por otra más distinguida o aristocrática, sí hay un tono de burla ante el desfasaje entre sus propias pretensiones de distinción cultural y la realidad.

¹⁰ Maria Torok, en su artículo "The meaning of penis envy in women" (1994), analiza la sexualidad femenina como determinada, en lugar de por la envidia del pene, por la represión de la masturbación, prohibición sexual que impone la madre de todo contacto libidinal autoerótico. El deseo sexual insatisfecho de la madre, su sujeción a la norma que reprime la sexualidad en la mujer, se traduciría en la educación de la hija, con lo que la relación madre-hija se volvería perpetuadora de la dependencia (Del mismo modo, la hija teme la liberación sexual de la madre porque no quiere perder la exclusividad de su atención). Todos estos elementos, según Torok, conducen a una relación de mutua inhibición, celos y agresión madre-hija.

reconocía el artificio pero, al mismo tiempo, necesitaba creer en él" (Molloy, 2003: 62). La hija, a su vez, inventa para sí una identidad normalizada, heterosexual, que satisface la exigencia materna: es un pastiche de referencias culturales y literarias, a modo de treta del débil. Desde el principio, la operación del enmascaramiento es utilizada de ambos lados: no hay un afuera de la máscara. Pero incluso cuando se descubre la *verdad*, cuando el disfraz cae, no hay develamiento sino apertura de un diálogo por el que la madre comienza a participar de la *ficción* sexual que es la vida de la hija: "Divorciada, le dije y entonces dijo, con tono de desaprobación, me la imagino con pelo rubio: teñido, agregó luego de una pausa" (Molloy, 2003: 62). La libertad narrativa de agregar relato, aunque lo haga con "tono de desaprobación", implica una aceptación: madre e hija contribuyen finalmente a una misma estructura narrativa.

Ahora bien, es necesario aclarar que el tono en que se enuncia la deuda con lo materno es paródico: se permite una risa sutil que desenmascara la mueca trágica. Es el humor lo que provoca la caída de la máscara y pone en evidencia su citacionalidad: no sólo la madre es cita de una norma que la precede sino que, los gestos propios, tampoco son enteramente propios, parece decir el texto. En "Gestos", por ejemplo, el yo se descubre citando la corporalidad de la madre: en el cuerpo se cifra la deuda con el otro. Por otro lado, en "Levantar la casa", la madre aparece, como en otros momentos, en "pose

trágica". Pero, esta vez, se trata de una cita:

Al dejar la casa para ir a su nuevo apartamento, mi madre, con cara perfectamente inexpressiva, pasó la mano por el vano de una puerta, apretó una palma contra una pared, rozó lentamente con los dedos un picaporte. Estaba despidiéndose. Me llevó un tiempo darme cuenta de que repetía una escena de un film de Greta Garbo; mi madre, acaso sin saberlo, estaba citando. El hecho no disminuye la sinceridad del gesto. Antes bien la confirma (2003: 85).

Como hemos dicho más arriba, es necesario hablar de una ética citacional que propone no descreer de lo repetido, lo paródico, lo que se descubre cita o plagio. Sepámonos citas: aceptemos nuestra singularidad, pero también reconozcámonos plagarios. Nuestros cuerpos, nuestro tiempo, las lecturas que hacemos y las lenguas que sabemos, son repeticiones singulares de otras que quizás desconocemos. Ese no poder controlar ser cita, ser parte de otro, es lo que transforma el relato de uno mismo en homenaje.

Sin embargo, el homenaje que propone *Varia imaginación* reside, sobre todo, en que el otro emerge en su singularidad: "un tú que es verdaderamente otro en su unicidad y diferencia. No importa cuán similar seas o consonante, dice esta ética, tu historia nunca es mi historia" (Butler, 2005: 34). El sufrimiento de la madre adquiere entonces, sentido radical, no por ser comparado sino porque es, justamente, el elemento que la singulariza. En

"Hija del rigor", por ejemplo, la madre se infantiliza a causa del dolor y construye el recuerdo imaginario de haber pasado hambre en la infancia. Una vez más, el yo no descarta la invención para restituir una verdad fáctica sino que la lee como codificación inconsciente del dolor: "Estoy pasando hambre, me estaba diciendo, y no hay alimento que me sacie" (pág. 94). Si es capaz de sostener la mirada ante la evidencia de la vulnerabilidad de la propia madre, es porque la reconoce como verdaderamente otro, un otro doliente que interpela en forma ética y da lugar al relato.

Para concluir, quisiéramos volver a la pregunta: ¿Para qué hablar de uno mismo y por qué? ¿Quién escucha y justifica el relato de sí? *Varia imaginación* podría llevarnos a pensar que la relevancia del relato de sí mismo está dada, exclusivamente, porque habla a través de dos ausencias, de dos sujetos imposibles de asir: una es la irreductibilidad del sí mismo en el pasado y la otra es la del tú al que se dirige. Y, sin embargo, allí se puede leer mucho más que fantasmas: se trata de rastros, huellas materiales del pasado en el cuerpo y su dolor. El texto es, quizás, un homenaje a esos accidentes, a esas citas o devaneos imaginarios que constituyen la memoria del pasado. Pero, sobre todo, *Varia imaginación* debe leerse como una respuesta bella y consistente a la pregunta ética sobre la narración de sí: cuento mi historia para recordar mis límites, mi ser en deuda, ser-fragmento, mi propia liminalidad.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (1996). "Crónica de Berlín", en *Escritos autobiográficos*, Madrid, Alianza. Traducción de Teresa Rocha Barco.
- _____ (2006). *Berlin childhood around 1900*, Cambridge, Harvard University Press.
- Butler, Judith (1993). *Bodies that matter*, New York, Routledge. Hay versión en español. *Cuerpos que importan* (2002). Buenos Aires, Paidós.
- _____ (2005). *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham University Press. Hay versión en español. *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires, Amorrortu editores, 2009.
- De Man, Paul (1991). "Autobiografía como desfiguración", en *Suplemento Antropos*, núm. 29, págs. 113-118.
- Freud, Sigmund (1953-1974). "Family romances", en *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, London, Hogarth Press.
- Molloy, Sylvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2002). *El común olvidado*, Buenos Aires, Ed. Norma.
- _____ (2003). *Varia Imaginación*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Torok, Maria (1994). "The meaning of 'Penis envy' in Women" en Torok, Maria & Abraham, Nicolas *The Shell and the Kernel*, Chicago, University of Chicago Press.

Sujeto y narración: algunos recorridos en la *Utopía Copi**

Alicia Montes**

RESUMEN

Este trabajo aborda el estudio de la narrativa de Copi, concibiéndola como una operación utópica de resistencia contra aquellos discursos y prácticas institucionales y sociales, que pretende hacer del hombre un sujeto normalizado, controlable y previsible. En este sentido, la hibridez y la inestabilidad de su escritura se levantan contra los relatos que construyen una identidad única y centrada, y las estrategias de textualización, que los organizan sujetándolos a la coherencia del género, tanto textual como sexual. Por ello, constituye un sistema literario, con la forma híbrida de la autoficción, que se construye y deconstruye, con desenfadado gesto *camp* y estética neobarroca como un dispositivo de fuga y de evasión a todo control y a toda ley del lugar o de lo propio, que avale y establezca en el territorio de la escritura, la pertinencia de categorías binarias reductoras de lo plural.

Palabras clave: Contradiscursio, sujeto, autoficción, transgenericidad, *camp*, neobarroco

ABSTRACT

This work brings up a study of Copi narrative as a utopic operation of resistance against all social and institutional practices and speeches that pretend to consider man as a predictable and controllable subject. In this sense, the instability and hybridism of his writing emerge against all statements (that construct a focused and unique identity), and all kind of strategies of textualization that organize them by submitting to the coherence of both textual and sexual genre. So this writing sets up a literary system that "constructs" and "deconstructs" by itself with the hybrid form of autofiction, with an unconventional "camp" style and neobarroque esthetic, as evasion and escape device to all control and law that set up and support the pertinence of binary categories that reduce the plurality in the writing territory.

Keywords: Contraspceech, subject, autofiction, transgeneric, camp, neobaroque.

* Fecha de recepción: 9 de octubre de 2008. Fecha de referato: 27 de febrero de 2009. Fecha de reformulación: 15 de marzo de 2009. Fecha de aprobación: 12 de mayo de 2009.

** Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Introducción: entre la exhibición y el escamoteo

En *Genealogía de la moral*, Friedrich Nietzsche sostiene que todo el trabajo de la sociedad ha estado puesto en hacer del hombre un sujeto calculable, es decir, uniforme, igual a otro en iguales circunstancias, regular. Por esta razón, y a lo largo de la historia, invirtió un enorme esfuerzo, que no evitó ni la violencia ni la crueldad, para crear en él una memoria, una marca indeleble que fuera aún más fuerte que la posibilidad del olvido. Esa fuerza activa y dominante sin la cual no puede haber felicidad, alegría, esperanza, orgullo y presente (2005: 95-100).

Desde esta perspectiva en la que memoria, disciplinamiento y reificación están relacionados, se puede afirmar, entonces, que la narrativa de Copi está concebida como una operación de resistencia, una táctica, contra aquellos discursos y prácticas que pretenden hacer del hombre un sujeto normalizado, medible, previsible¹. De modo tal que la hibridez y la inestabilidad de su escritura, su carácter metafórico y metonímico², se levantan contra los relatos que construyen una identidad única y centrada, y las estrategias de textualización que los organizan, sujetándolos a la coherencia del género, tanto textual como sexual. Por eso, el suyo es un discurso de réplica o contradiscurso (Foucault, 1996) ya que se en-

cuentra en beligerancia con toda política identitaria esencialista, represiva y autoritaria. Su escritura pone en marcha un nomadismo que afirma el devenir y la posibilidad de forjarse a sí mismo, postura en la que puede leerse un acto de libertad textual y sexual que se muestra en su carácter utópico como máxima negatividad ante lo dado (Eribon, 1999: 21).

A través de sus ficciones, ajenas a la política del armario³, Copi se vuelve un oxímoron que juega a ser invisible, resbaladizo, travistiéndose en la extrema y proliferante exhibición de sus posibles. En este sentido, sus textos constituyen un capítulo más de la historia de las relaciones entre sexualidad, género y literatura, en la que Daniel

1 "Un 'sujeto', pues, es siempre producido por un orden social que organiza las 'experiencias' de los individuos en un momento dado de la historia. [...] Un sujeto es siempre producido en y por la subordinación a un orden, a reglas, a normas, leyes... [...] Pero aún es más cierto en el caso de los 'sujetos' a los que el orden social y sexual asigna un lugar 'inferiorizado', como ocurre con los homosexuales". Didier Eribon, *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Barcelona, Anagrama, 1999, p.16.

2 "Analizo la metáfora como estrategia de nominación, producto híbrido entre razón e imaginación, en la que destaco su carácter creativo, cotidiano y performativo y, su capacidad para reflejar la tensión entre identidad y diferencia, rompiendo con planteamientos sustantivos de la 'identidad'. [...] Efectivamente, el es metafórico es simultáneamente no es y es como el oxímoron, metáfora radical, que refleja la máxima tensión disponible en un sistema conceptual. De ahí su radicalidad como herramienta deconstructiva y genealógica, su potencialidad para develar 'puntos ciegos' y fronteras, y para elaborar estrategias de resistencia." (Casado Aparicio, 1999)

3 "Lo que hemos llamado 'el armario' responde a una estrategia de exclusión y reclusión impuesta desde fuera, que no nos la hemos inventado nosotros porque en absoluto nos divierte, como es de suponer. Hacer el amor en el armario es una experiencia muy poco satisfactoria. Uno se da muchos golpes, no hay luz, el aire se enrarece pronto. Hay escaso espacio para el deseo. El armario es una verdadera estrategia, una verdadera institución de

Balderston ha leído "insistencia y escamoteo, brillo y negación" (Balderston, 2004: 12).

Ahora bien, este primer itinerario, por el territorio de las novelas y relatos de Copi, conduce necesariamente a la exploración de un sistema literario que se construye y deconstruye, con desenfadado gesto *camp*, como un dispositivo de fuga y de evasión a todo control y a toda ley del lugar o de lo propio, que avale y establezca en el territorio de la escritura la pertinencia de categorías binarias reductoras de lo plural. En su textualidad muchas veces indecidible, los espacios de microlibertad⁴ son el resultado de prácticas subversivas sobre lo establecido y aceptado institucionalmente, y aparecen como figuraciones subjetivas y narrativas intercambiables entre sí, vertiginosamente inestables. Esto aproxima sus textos a las *ficciones de identidad*, en las que los tropos del yo se saben representaciones ficticias, pero no por ello carecen

de poder ni de carácter subversivo. Si la identidad es una ficción, la experiencia no puede ser punto de partida, ni objeto externo de la acción, sino que la acción genera sus propios cuasi-sujetos (Fuss, 1989).

Ahora bien, así como todo sistema literario supone una estética, en toda estética puede leerse una política de representación. Este principio, permite señalar que la poética —o arte de hacer— del universo caótico y proliferante, en Copi se inscribe, tanto por su gesto antiautoritario como por su carácter camavalesco, en lo que propongo designar como autoficción neobarroca.

El neobarroco, como ya lo señaló Néstor Perlongher (2004), es una estética que sirve para exhibir la rebelión contra toda forma cristalizada y muerta, en el plano de la literatura; contra todo sistema centrado en la acumulación capitalista, en lo social, y contra todo aparato represivo y de

violencia institucional, en el plano político

En cuanto a la autoficción, tomo la definición de Vincent Colonna (2004) que la considera una "nebulosa de prácticas emparentadas"⁵ de alta hibridez genérica, en la que las figuras del sujeto y del autor, se arman, metamorfosean y desarticulan en un juego vertiginoso de relatos recurrentes y paradójicos. En el caso de Copi, estos elementos se organizan rizomáticamente, con la lógica heterogénea del derroche y del artificio neobarrocos. Por esto, su estrategia discursiva dominante está centrada en lo imprevisto de la peripecia narrativa; en los juegos de espejos que se reproducen en todos los niveles narrativos a la manera de autosimilitudes, variaciones y fugas. Esta combinatoria tiene que ver con una concepción del arte en la que se manifiesta la idea de lo fractal, de modo tal que finito e infinito se vuelven categorías relativas⁶.

represión, persecución, control, invisibilidad y conminación al silencio: el armario está pensado para borrarlos de la sociedad robándonos la palabra y el acceso a la vida pública", en Paco Vidarte, ARMARIO, *La vida privada del homosexual o el homosexual privado de vida*. <http://www.chudas.com.ar/index.php?name=News&file=article&sid=449>

Texto originalmente publicado en el libro *Homografías*, Llamas, Ricardo y Vidarte, Paco (2000). Madrid, Espasa Calpe.

- ⁴ Uso aquí de modo diferencial las categorías "lugar" y "espacio", tal como propone Michel De Certeau en *La invención de lo cotidiano*, Tomo I, (1996). México, Universidad Iberoamericana.
- ⁵ Crítico literario y escritor nacido en Argelia en 1958, que a los veinte años se estableció en Francia para llevar a cabo estudios de filosofía. Posteriormente, escribió una tesis novedosa sobre autoficción, bajo la dirección de Gérard Genette en l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- ⁶ Señalo el parentesco que existe entre este arte de hacer propio, de la narrativa de Copi y el de los dibujos y grabados de M.C. Escher, sin pretender profundizar el análisis de sus vinculaciones, que son muchas.

Los deseos de un yo inestable: memoria, olvido, identidad y escritura

"A ver, déjenme pensar un poco: ¿era la misma yo cuando me levanté esta mañana? Casi, casi me parece recordar que me sentía un poco distinta. Pero si soy la misma, la pregunta que sigue es ¿entonces quién vengo a ser? ¡Ay, esa es la gran incógnita!"

Alicia en el país de las maravillas,
Lewis Carroll

En una primera aproximación al tema, parto de la idea de que todo relato clásico que se organiza desde un personaje que dice "yo"⁷ supone una historia de identidad esencialista, es decir, la constitución de una subjetividad que se reconoce como una e igual a sí misma, a partir de un imaginario narrativo sostenido en las ideas de similitud y continuidad. Sobre este valor identitario del relato, ha teorizado largamente Paul Ricoeur (1990: 142). Este filósofo francés señala que una de las funciones de la trama narrativa es dar unidad a lo heterogéneo al crear, a través de sus estrategias, el efecto de permanencia ininterrumpida en el tiempo de un mismo sujeto, único modo de conjurar el peligro del cambio y la diferencia, propios de la existencia.

La narrativa de Copi, por el contrario, se postula como un *contrarelato de identidad o ficción de identidad* al evitar a la

cristalización de los personajes en una sola imagen. Constituye, así, subjetividades inestables y en incesante devenir a través del travestismo, las mutaciones y las paradojas. Por esto, sus textos no aceptan las imposiciones de una memoria que establezca límites a lo proliferante de su imaginario y de su escritura, o imponga una gramática narrativa regida únicamente por el principio de la coherencia y la causalidad. En este sentido, las rupturas y quiebres del verosímil —características de *El uruguayo* (1973)—, constituyen un ejemplo claro de este dispositivo literario. Toda la novela puede leerse como una escritura contra la memoria, la lógica causal, la configuración de una imagen monolítica y unitaria del sujeto, el lenguaje comunicacional y las concepciones autoritarias y cerradas del género y de la sexualidad.

En esta primera novela, Copi pone en juego una serie de recursos de escamoteo que tienen como objetivo central, convertir en no memorable e inasible al relato. Así, en su tejido mismo, se tematiza una tensión extrema entre recuerdo y olvido, escritura y lectura, que los anula en cuanto términos de una polaridad y los vuelve indecibles. Y esto ocurre porque el propio texto se autoanula al exigir desde su propia estrategia la colaboración destructiva de un lector, que es al mismo tiempo su "narratorio" ficcional y como tal, en la desaparición del relato, desaparecería, impo-

sibilitando la acción misma que se le reclama. De modo tal que todo lo escrito se vuelve potencial nadería, cinta de Moebius que anula toda frontera definida entre lo escribible y lo legible, lo que permanece y lo que se borra.

Le estaré, pues, muy agradecido si saca del bolsillo su estilográfica y tacha, a medida que vaya leyendo, todo lo que voy a escribir. Gracias a este simple artificio, al término de la lectura le quedará en la memoria tan poco de este libro como a mí, puesto que como probablemente ya habrá sospechado, prácticamente, no tengo memoria (El uruguayo, pág. 89).

Si tradicionalmente, la escritura fija, da testimonio, es memorial, archivo o museo, de la historia que se decide conservar, esta novela explicita una serie de paradójicos deseos que dan pie a un entramado textual vuelto contra sí mismo. Transmite sucesos que no se recuerdan, escribe en un idioma extraño y postula un lector modelo que violento lo escrito, a través de una tachadura-palimpsesto que lo transforme en algo secreto e ilegible, para luego anular la posibilidad de ese lector. Así, en un proceso imposible de producción, circulación y recepción, el texto, un verdadero oxímoron, propone su propia disolución pretendiéndose carta no enviada, historia no recordada, escritura tachada, lectura no realizada: "Maestro. Pelotudo.

⁷ Autobiografía, diario íntimo, diario de viaje, novela de formación, novela picaresca, memorias, autoficción, novela autobiográfica.

Sospecho que incluso va a tachar todos los insultos de esta carta antes de releerla. No le va a quedar nada de ella. [...] Pelotudo. He tachado por mi mismo todo lo que sigue a la palabra Copi. No he encontrado mi lenguaje de ayer" (pág. 93).

El tema del olvido de lo escrito se reitera con una variante interesante en *El baile de las locas* (1977). En su "Capítulo XII", el editor felicita a un dibujante y escritor llamado Copi por una novela que este, narrador homodiegético, no recuerda haber escrito, ya que según expresa, ha estado sumergido por varios días en una enorme pesadilla. Por otro lado, en reiteradas oportunidades este mismo personaje establece un vínculo de simultaneidad entre escritura compulsiva, bebida y marihuana⁸. En esta operación, abre pasajes en los que sueño, alucinación y escritura se autoimplican, ya que entran en la misma lógica de lo dionisiaco. Trance y enajenación en los que siempre queda un resto inaprensible que pone en marcha la dialéctica entre el olvido y la memoria. De modo tal que, en la novela, la escritura de estas escenas de escritura sugiere una inestabilidad que lo abarca todo:

El hecho de haber terminado la novela me anima, es como si me hubiera despertado de una

pesadilla. Me pregunto la impresión que me producirá cuando tenga que corregir las pruebas ¿Podrá acaso el lector sospechar que olvido todo lo que escribo? (pág. 143).

En este sentido, se borran también las distancias entre la escena de lectura que supone la ficción, y la lectura empírica, ya que es evidente que las estrategias narrativas producen en el lector una creciente dificultad para recordar lo que pasó y lo sumergen en un ahora inquietante, en el que debe reconfigurar sus expectativas permanentemente, para poder seguir leyendo sin que una sensación de incoherencia lo frene a cada cambio abrupto de la peripecia narrativa. De modo tal que, al expresar: "El juego para ser divertido debe hacerse más complicado cada día" (pág. 115), el autorreferencial narrador de *El uruguayo* no hace otra cosa que explicitar la poética de Copi.

Mientras que la ley del verosímil, que rige el horizonte de todo género, se impone a través del control del avance textual, determinando límites a la escritura y haciendo que cada elección del escritor imponga una nueva restricción a lo que está por escribir, ya que cualquier quiebre pone en riesgo la coherencia de esa gramática narrativa; en la escritura

de Copi, manda la ley del devenir polimorfo que desestabiliza el relato y lo pone en fuga. Esta pulsión nómada exaspera y lleva al límite las rupturas implícitas en lo que Jacques Derrida (1980) denomina *la ley del género* y, también, la posibilidad de traicionar la tradición característica de la serie literaria, a través de las operaciones genéricas de inclusión, variación, oposición e hibridación.

El sistema caótico de esta escritura trabaja en contra de la reificación del relato, de la imposición del estereotipo, del aburguesamiento de la historia y de toda figura de autoridad. Revela, a través del exceso y el derroche, una resistencia feroz a todo tipo de taxonomía o cristalización de las formas y los géneros literarios y sexuales. De modo tal que sus textos proponen pactos de lectura, que deben estar en constante reacomodamiento. Por eso, la volubilidad del texto no se restringe al género, en el nivel léxico también hay inestabilidad y transgresión debido al cruce de registros, de idiomas y a la creación de neologismos y etimologías inusitadas, como así también al poder mágico que se le otorga a las palabras:

Si uno de ellos me viera escribir en este momento (para escribir me escondo) podrían inventar una

⁸ Estableciendo una interesante relación entre experiencia vivida y escritura, José Tcherkaski (1998: 23) relata: *Recuerdo que hace un año y medio Dubatti dictó un seminario sobre Copi y tuvo la gentileza de invitarme a dos encuentros. Conté [...] qué vi de Copi: una casa semidestruida, botellas por el piso, un tipo que fumaba marihuana de la noche a la mañana, que se tomaba todo el vino posible [...]*

palabra con la que nombrar mi cuaderno, mi estilográfica y a mí mismo (digo podría, pero estoy seguro de que lo baría) y esa palabra se convertiría automáticamente en un lugar que él ocuparía en el acto, dejándome, en cierta forma, fuera" (El uruguayo, pág. 93).

Esta misma inestabilidad, a la que acabo de hacer referencia, se reduplica en la construcción de los personajes cuyo género y función se transforman de un modo violento y desaforado. En este sentido, es posible ver en la mascarada y el juego con la reversibilidad, la expresión del principio constructivo de sus historias y de las identidades subjetivas y sexuales que el discurso configura. Para los personajes que las habitan todo es posible, acelerado y violento: el cambio de identidad, de función, de apariencia, de condición sexual, incluso la muerte y la resucitación. Así, Marilyn, personaje de *El baile de las locas*, es ejemplar en este sentido, pues en ella cobra materialidad la metáfora de la vida como simulacro. A lo largo del relato, una palabra, su pseudónimo ya que se trata de una falsa Marilyn, es lo único que da unidad a su incesante vocación transformista que se concreta en múltiples disfraces, máscaras, oficios, relaciones e identidades sexuales, que imposibilitan su estabilización en una determinada configuración para el lector:

Ella llega. Los cabellos teñidos de violeta, vestidos de inspiración griega del mismo color muy drapeados, cinturones dorados en forma de guirnaldas de laurel y

sandalias. Se pone coronas de flores sobre la cabeza, todo de nylon y se pasea por la noche en ácido por la terraza con una antorcha en la mano recitando La divina Comedia. [...] Esta muchacha ridícula mezcla las modas y los gustos, se fabrica un híbrido de Homero y pequeña judía del Bronx y se instala con decisión, quiere hacer creer a Pierre que le proporciona el ardor necesario para sostener su acción [...] Marilyn completamente pasada le lee un texto de Krishna de rodillas ante él (pág. 62).

En el mundo posible de Copi, nada es nunca de una sola manera. Todo es ambiguo y mutable. Su discurso narrativo constituye series dinámicas de términos intercambiables: editor-escritor-autor-personaje; escribir-alucinar-soñar-coger-olvidar-matar; sádico-maso-quista-víctima-victimario; hombre-mujer-homosexual-transexual; pulsión de la escritura-imposibilidad de la escritura; amor-odio; placer-dolor; pasado-presente; vida-muerte.

Ahora bien, a pesar de los dispositivos de veladura, de la ambigüedad del género los personajes y las situaciones, lo legible no desaparece en Copi, sobrevive a manera de guiño posvanguardista, en el uso de matrices de escritura reconocibles que se conectan con el gag visual, las escenas humorísticas con efecto dominó, el dibujo animado y su mundo hiperbólico, los virajes bruscos, los efectismos, las anagnórisis y las amnesias del melodrama y, en general, la parodia-homenaje a la mayoría de los géneros de la cultura de masas. De ahí, el placer

y la enorme diversión que proporcionan sus textos, a los que también se suman las relaciones intertextuales con el humor payasesco del teatro del absurdo y el uso del espejo deformante, característico del grotesco expresionista.

Por esto, aun en su sucesión alocada, estas formas narrativas híbridas, donde alto y bajo se mezclan, establecen una complicidad clara con el lector, siempre y cuando éste adopte los modos de lectura de un niño, y esté dispuesto a olvidar, a aceptarlo todo sin prejuicios y a disfrutar el juego del eterno presente que se le propone, sabiendo sin saber que el *corte en busca del significado, siempre inapropiado; en Copi es letal* (Aira, 1991: 30).

No obstante esto, la narrativa de Copi se ubica también en la tradición de los "biblioclastas", escritores que quiebran la estructura de las obras, perturban sus contratos lineales, enunciativos, paratextuales o tipográficos (Colonna, 1989: 133-4). Sus obras se aproximan, de este modo, a la condición del texto moderno (Barthes, 1974), abierto, que coquetea perversamente con la ilegibilidad y el hermetismo. Por esto, no sería descabellado pensar que el trip de ácido es, en buena medida, uno de sus modelos narrativos y que como tal, se explicita en esta puesta en abismo de *La vida es un tango* (1979):

Silvano había tomado ácido una sola vez con Arletie bacía tres años en una época de amor perfecto que pasaran en Ibiza; su único recuerdo era el de una alienación interminable durante la cual uno se sentía un personaje después de otro a

una velocidad vertiginosa pero sin poder volver a ser uno mismo (pág. 106).

El quiebre abrupto de la lógica que se da en la articulación de las secuencias narrativas, muchas veces de carácter onírico o cercanas al trance alucinatorio, pone en estado de pérdida la relación del discurso y con sus referentes, estableciendo un desequilibrio por su riqueza excedentaria. También se produce un efecto de inestabilidad debido a la ambigüedad del lugar de enunciación que se establece: un yo huido que dice llamarse Copi, atraviesa todas las sexualidades, es escritor y dibujante, se olvida de lo que escribe, no está seguro de haberlo escrito, y solo sigue la ley perversa de su deseo: *Usted no ha entendido nada de mi relato. Navidad llegará cuando yo lo decida, esto es todo.* (*El uruguayo*, pág. 115)

En este sentido, resultan paradigmáticas las estrategias discursivas que se ponen en juego en "Virginia Wolf a encore frappé" (1983) ya que su entratamado

narrativo, aun siendo más sencillo que el de otros textos, desestabiliza completamente los límites entre realidad y ficción. En efecto, como en los grabados de M. C. Escher, se establece una recursividad absoluta entre el mundo representado como realidad y el relato ficcional que en ese espacio se engendra, de modo tal que la diferencia entre ambos resulta imposible.

Una serie de procedimientos narrativos característicos de la *metalepsis* y la *puesta en abismo*⁹ contribuyen a crear este juego fractal de espejos. En principio, "Virginia Wolf a encore frappé", *nouvelle* a la que se acaba de hacer referencia, cierra la serie de siete textos y cinco dibujos cuyo título también es *Virginia Wolf a encore frappé*. Para reforzar el efecto, el relato comienza *in media res* con un narrador innominado, escritor, dibujante y representación *in figura* de Copi —firma de autor incluida en los paratextos—, que señala estar irritado por la insistencia de su editor, sobre la cantidad de *nouvelles*, siete, que deben integrar

la colección que tiene que entregarle para publicar en lo inmediato. Reflexiona acerca de lo breves que son esos textos y de la necesidad de rellenar la obra con dibujos de otra época, que ampliará para que ocupen una página entera, tal como ocurre efectivamente con el conjunto de *nouvelles* en que esta historia se encuentra. Para aumentar el efecto de circularidad se señala que los sucesos narrados transcurren en julio de 1983 de modo de duplicar con ello la fecha que figura al final del relato: julio de 1983.

En el desarrollo de la acción, donde se parodia el policial clásico de cuarto cerrado, la novela negra y el *thriller*, el juego de correspondencias y las puestas en abismo, se suceden al mismo tiempo que lo equívocos y las ambigüedades en cuanto a los hechos que ocurren, la identidad sexual (heterosexual, travesti, lesbiana, gay) y los roles de los personajes (asesino-detective-escritor-editor-victima-victimario)¹⁰.

Numerosos hilos quedan en suspenso en el tejido textual debido

⁹ La *metalepsis* y la *puesta en abismo* son procedimientos emparentados pero no idénticos y por eso no hay que asociar mecánicamente una forma a una función, un procedimiento a un efecto artístico. La *metalepsis* espejea la figura del autor en el texto, jugando con su nombre y su prosopopeya; la *puesta en abismo*, encastra un texto en otro texto, juega con las duplicaciones de la obra, e incluso puede sugerir la idea de cajas chinas infinitas: en la obra se representa a la obra (Colonna, 2004).

¹⁰ El desarrollo de la acción propiamente dicha comienza cuando escritor y editor, que dice que aquél es para él en tanto autor su "Virginia Wolf", se encuentran en un bar de homosexuales. Allí el mencionado editor insiste en la necesidad de que escriba pronto la obra que le prometió y lo alienta diciéndole que cualquier idea sirve para escribir una *nouvelle* (pág. 99), incluso le sugiere que puede comenzar por la historia de un editor y un autor que se encuentran en una *boite*, tal como en ese momento está sucediendo. La narración continúa con una serie

a su final abierto y a la inestabilidad de la trama. La coherencia narrativa exhibe quiebres deliberados que dejan abiertas una serie de preguntas que, por supuesto, Copi no se inquieta en contestar: ¿quién escribió finalmente la *nouvelle*, el escritor o el editor?, ¿lo que sucedió, ocurrió realmente o es solo una puesta en escena del editor que quería poner en acto una historia narrable?, ¿el editor es el asesino?, ¿las lesbianas, que ametrallan a todos los homosexuales, eran hombres travestidos y/o terroristas cubanos? En síntesis: movimiento *browniano* en el que se exaspera la peripetia típica del melodrama folletinesco; parodia de géneros y autoparodia; borramiento de límites entre los

planos de la ficción que afectan también la referencialidad; ambigüedad en la construcción de los personajes que tiene papeles intercambiables; autosimilitud fractal con variaciones; recursividad de cinta de Moebius que anula todo sentido unívoco. De modo tal que se puede leer la historia como una metáfora de la paradoja de Epiménide, ese cretense que no podía decir la verdad y que decía la verdad cuando manifestaba que mentía, pero al que no se le podía creer porque era un mentiroso.

Si poner en texto una historia es establecer su coherencia interna o verosímil, de acuerdo a una determinada lógica genérica para establecer un pacto de escritura y,

también, de lectura, es evidente que lo que permite avanzar la narración en Copi, no es este principio. Su universo está ligado a una lógica otra que no es la del relato clásico. Aira apunta, en este sentido:

El relato reemplaza esta sucesión [temporal] por otra, por una intrigante e inverosímil sucesión no-causal. Si imaginamos un mundo como el de Hume, en el que si arrojo un jarrón contra la pared, y el jarrón se rompe, no hay ninguna relación necesaria entre un hecho y otro, sino una pura sucesión de espectáculos inconexos, que podría darse al revés, y sólo esta repetición para crear la ilusión de causa, estamos en [...] el mundo de Copi (1991:18).

de sucesos donde los detectives, el asesino, el editor, el escritor se confunden. Los hechos se suceden de manera vertiginosa: editor y escritor quieren irse del local y encuentran la puerta cerrada; van, entonces, en busca del portero y se separan para encontrarlo, pero en el medio el editor aparece en el baño con un cuchillo en la mano y el barman del lugar acuchillado. Una *loca* esquimal cree que ellos lo asesinaron y grita, aparecen otros homosexuales que abandonan la orgía de la que participaban en "la caja negra" de la *boite* y, para protegerse de ellos, los encierran allí. En ese cuarto oscuro y cerrado, los dos sospechosos descubren un impermeable bañado en sangre y comienzan a barajar hipótesis para descubrir al culpable. Mientras tanto, la *loca* que los denunció es encadenada, arrastrada y degollada por los otros homosexuales; el editor confiesa que conocía al barman porque este lo chantajeaba amenazándolo con dar a conocer que él había asesinado a un barman a los 15 años, sin embargo dice ser inocente con respecto al actual asesinato. Enseguida, llega un grupo de lesbianas o travestis, con conexiones en Cuba. Tienen sobre sus cuerpos impermeables y sobre el rostro antifaces con plumas. Ametrallan a todo el mundo, menos a editor y escritor que siguen encerrados. Luego, éstos huyen de allí y van a tomar algo a otro bar. En este lugar, el editor dice enigmáticamente que debió elegir entre el barman o su editorial y le propone escribir entre los dos, y en la cárcel, una *nouvelle* sobre estos sucesos. El escritor se niega a ser su cómplice y acto seguido intercambian rosas, que le compran a una gitana, haciendo planes para ir a una piscina y levantarse temprano para "*draguer les enfants des tués de la vieille*" (pág. 92). El texto concluye con ambos caminando cada uno con una rosa en la oreja. Los sucesos, según cuenta el narrador al comienzo del relato, se habían producido a principios de julio. Al final del relato aparece una fecha: "*juillet 83*".

Su universo narrativo responde al deseo de imaginar escenas y yuxtaponerlas simplemente porque así se quiere; postula una *utopía* en la que la libertad de devenir lo que se quiera y de escribirlo no tiene límites¹¹. Los relatos son la resultante de un inagotable, afirmativo y dinámico ímpetu dionisiaco, en una palabra, una expresión de la vida en sus infinitos y proliferantes mundos posibles. En este sentido, si se considera la potencia de la combinatoria narrativa de Copi en términos de frecuencia, tal como puede hacerse con las composiciones musicales, es posible decir que su *espectro es rosa*. Esto es, un tipo de escritura que está a mitad de camino entre lo impredecible del azar y lo inferible, a partir del contexto discursivo de cada texto y las remisiones intertextuales a la serie literaria. No es otra la característica que tiene el arte en músicos como Johann Sebastian Bach, Milton Babbitt y Scott Joplin, que trabajan con la tensión entre innovación y tradición, al igual que Copi¹².

El sujeto tráfuga o de cómo se cruzan autoficción y neobarroco

"Un emboîtement de secrets se profile: réunion de formes troubles, créés par un écrivain insaisissable, [...], la fabulation de soi se trouve liée à un mouvement de pensée lui-même obscur, difficile à cerner dans son contenu, indécis dans l'identité de ses acteurs et peut-être crée de toutes pièces para un amateur de simulacres".

Vincent Colonna

En la historia de la fotografía, uno de los primeros testimonios que se conservan es, al mismo tiempo, una *autoficción*. En esa foto, Hippolyte Bayard hace una puesta en escena de sí mismo usando la técnica renacentista denominada *in figura*¹³. Su famoso *"Autoportrait en Noyé"* (1840) lo muestra casi desnudo, rodeado de un drapeado, y con su cuerpo blanco apoyado sobre el respaldo de una silla. El rostro está como adomesticado y un sombrero de ala ancha se

ubica a la izquierda. Se sabe que esta fotografía se gestó como protesta por la falta de reconocimiento oficial para su técnica de fijar imágenes, que él consideraba superior a la de Daguerre. Por eso, armó un juego de representaciones en el que quien mira, construye la escena representada y decide la disposición de sus elementos, se incluye en lo mirado produciendo un efecto de ruptura de límites.

La idea rectora de este tipo de dispositivo es proclamar la reversibilidad existente entre la ficción y la realidad, de modo tal que yo puede ser otro y el otro puede ser yo (Colonna, 2004: 120). Una estrategia narrativa que tiene nombre y sobre la que Gérard Genette (2004), director de la tesis doctoral del crítico argelino, ha teorizado largamente: la *metalepsis*. Figura que en Copi, se combina con la *puesta en abismo*, desde el momento en que los juegos de cajas chinas, correspondientes a esta última figura, se vuelven en el cuerpo textual, metáforas de las estrategias de mitologización de las

¹¹ Sería interesante ver, hasta qué punto, el universo literario de Copi puede ser explicado en términos matemáticos como un sistema caótico en el que aparecen las autosimilitudes, propias de los fractales. Un mundo que mirado con diversa escala, presenta irregularidades regulares

¹² "Debido a que la música que tiene un *espectro rosa* es *autosimilar*, tiene estructura parecida en diferentes escalas de frecuencias. Lo que ocurre en una escala de frecuencia debe ocurrir en otras", Elizer Braun (1996: 90) // "Una de las características de un fractal es que conserva la misma forma si se le ve en distintas escalas. [...] Esta característica de los fractales se llama autosimilitud" (Braun: 34).

¹³ Disfrazado, enmascarado en algún personaje menor de un cuadro.

figuras de autor, características de la primera.

Vincent Colonna (1889: 76-7) usa la referencia al "*Autoportrait en Nojé*" para poner el acento en la forma híbrida de representación de sí mismo que usó el fotógrafo, al no elegir un autorretrato más realista, ni elaborar una ficción que se disociara en mayor medida de su identidad. La categoría que encuentra para designar el uso de este procedimiento de representación es la de autoficción, que considera anterior al denominado autorretrato propiamente dicho.

En este sentido, ve en este hecho una reproducción de lo que se dio antes en el campo de la literatura y fecha la emergencia de la autoficción en la obra de Luciano de Samosata, un escritor de origen sirio perteneciente al Imperio Romano (siglos I y II, Marco Aurelio). De modo tal que, para Colonna, la ficción de sí sería una forma artística de existencia bastante anterior a su

definición y uso, en la posmodernidad por parte de Serge Doubrovsky (Fils: 1977)¹⁴. Justamente, una de las tesis más importantes del libro de Colonna es que, la autoficción, no es el producto de la subjetividad moderna, ni la resultante de la crisis posmoderna del sujeto, ni del psicoanálisis, ni de la recomposición de las relaciones entre público y privado, sino de una fuerza mucho más antigua y revulsiva que se tiene que ver con una pulsión arcaica del discurso.

Las referencias a la autoficción le sirven al escritor argelino para definir las características de esta categoría artística inestable, en la que observan tres posibilidades, presentes ya en Luciano de Samosata: la *autoficción biográfica*, la *autoficción especular* y la *autoficción fantástica*¹⁵. Concepciones de la escritura relacionadas entre sí, que se diferencian por las modalidades que asume en cada una de ellas la representación de la

figura del autor. Ahora bien, en esta instancia del trabajo, me propongo explorar los vínculos entre estas proteicas matrices narrativas y la obra de Copi. Para ello, voy a centrarme en el estudio de las configuraciones subjetivas que allí se manifiestan a nivel narrativo, y su relación con las estéticas neobarrocas y el *camp*.

En este sentido, me interesa establecer de qué manera la categoría de autoficción permite analizar cómo se modela la metáfora literaria de la subjetividad autoral y el juego con el género sexual, sin atenerse a la premisa de "sinceridad", que las literaturas del yo postulan desde Jean-Jacques Rousseau en adelante, sino como parte de un juego tráfuga que no tiene otra función que la de permitir la emancipación y el desdibujamiento de la figura identitaria del sujeto, digamos, cartesiano. Si en el dominio de lo humano y del arte campea la ilusión, y el simulacro reina allí igual que el

¹⁴ Doubrovsky, en la contratapa de *Fils*, aclara que el género de su novela es *autoficción*, pero usa este término metafóricamente ya que la palabra le sirve en realidad, para reunir y dar sentido a los usos ficcionales rechazados, olvidados o incomprensibles de la literatura. Este neologismo desplaza la atención al elemento ficcional por sobre el autobiográfico, sin embargo el texto es apenas solo un *isloé* de la fabulación de sí mismo y tiende a enmascarar un *archipiélago* más complejo y rico (Colonna, 2004).

¹⁵ En su trabajo sobre la autoficción, Colonna señala que esta mitomanía literaria, surgida en el movimiento de la segunda sofística, deviene un instrumento de lectura prodigioso, tanto en lo macroscópico como en lo microscópico ya que permite considerar fenómenos de escritura aparentemente marginales, no ligados a la idea de interioridad y que permiten, incluso, el uso de la tercera persona. Así, en otro de los apartados señala que tal como ya se manifiesta en Luciano de Samosata, no es una forma simple sino un agenciamiento complejo que supone tres estilos de autofabulación de sí: la especular, donde la figura del autor aparece *in figura*, camuflado en algún personaje; biográfica, en la que hay signos claros y referencias a la vida del autor empírico; y fantástica, más abierta a los juegos y metamorfosis del sujeto y a un verosímil más ligado a lo maravilloso o mítico.

monarca absoluto del mundo barroco, la palabra sujeto solo puede tomarse como una prosopopeya (De Man, 1991) que asumirá de manera recursiva el valor de una metáfora, de una metonimia o un oxímoron, según las configuraciones textuales/sexuales y los efectos de lectura.

Ahora bien, cuando se habla de las representaciones del autor en la escritura, no se está hablando de un sujeto biográfico, en tanto que origen literario unívoco del texto y de su intencionalidad, sino de una sucesión de disfraces y de figuras de lenguaje en los que se evidencia que esta figura no es lo que sostiene el juego significativo sino el resultado del mismo entramado narrativo. Esto permite que proposiciones contradictorias como esta sean perfectamente verosímiles: "¡Deja a mi pobre Raúl tranquilo! Yo soy ya su pobre Raúl (éste es mi verdadero nombre, me llamo Raúl Damonte, pero firmo Copi porque así me ha llamado siempre mi madre, no sé por qué)" (*El baile de las locas*: 40); "(En efecto, mi verdadero nombre es Pico; Copi es un anagrama.)" (*La guerra de los putos*: 84); "Soy Darío Copi, el poeta" (*La internacional argentina*: 22).

Si bien la escena de escritura de este tipo de mitologizaciones de sí, se establece a partir de una circularidad dinámica entre ficción y materiales personales, no es posible dejar de considerar que en el dominio del lenguaje artístico, todo es efecto de un discurso. De modo tal que la imagen de un

escritor y dibujante llamado Copi, que aparece en la narrativa que responde al nombre de autor "Copi", y según los casos se presenta como personaje homosexual, heterosexual o bisexual, no es otra cosa que el resultado de una máquina de narrar y sus peculiares y neobarrocas estrategias.

Continuando la línea crítica abierta por Severo Sarduy (1974), N. Perlongher define el neobarroco o neobarroso (en el caso de la literatura rioplatense) como una serie de prácticas escriturarias que buscan subvertir el orden "natural", en función de una posición beligerante con respecto al discurso hegemónico sin constituir, por ello, ni un estilo, ni un movimiento acabado. Estas operaciones y procedimientos neobarrocos pueden reconocerse en la escritura de Copi, ya que se caracterizan por el rechazo de cierto convencionalismo comunicacional y por la implosión proliferante de sentidos y de formas: las metamorfosis del yo, la desarticulación del cuerpo (tajo, detalle, fragmento), la violencia, la exacerbación de un erotismo lúdico, y la insolencia del gesto *camp*.

En esta textualidad, no hay sujeción a ningún sistema cerrado ya que la escritura actúa como un operador de flujos rizomáticos y, portanto, está abierta a la pluralidad del devenir. En ella todo es pertinente, posible, azaroso. Si un personaje, como Viniça da Luna, se presenta como mujer, y madre de Conceneição do Mundo, en las primeras páginas de *La guerra de los putos* (1982), no existe obstáculo

para que, avanzado el relato, manifieste mutaciones que resultan incoherentes con el concepto clásico de personaje. Así, puede devenir en una criminal peligrosa, ex miembro de las Brigadas de la muerte (pág. 35); más tarde en el padre de Conceição y, en consecuencia, hombre (pág. 41), para ser presentado apenas un poco después, como un hechicero-amazona y luego, sucesivamente, como un Demonio asesino que planea sacrificar a su propia hija (pág. 44) y un sujeto de identidad sexual indefinida, "Viniço ou Viniça da Luna", que se revela como tratante de menores transexuales en el Tercer Mundo y sin ningún parentesco camal con aquella (pág. 46). Es interesante señalar, de paso, de qué manera lo transgénero, afecta tanto a la escritura como a la sexualidad. Esto se refuerza además por el vínculo texto-sexo que, en muchos pasajes de su obra, se subraya.

En *La guerra de los putos* se hacen patentes, de modo claro, la relación entre neobarroco y autoficción fantástica, espacio en el que la narrativa liberada a sus pulsiones primitivas, se vuelve exploración chamánica de lo mítico. Por efecto del fluir pesadillesco del relato, el sujeto se dispersa en un nomadismo creciente a través del cual se borra la diferencia entre cuerpo y texto. De este modo, la figura autoral adquiere un modo de ser suplementario, fabuloso e infinito. Colonna observa, en este rasgo, un vínculo claro con el registro de los mitos y los sueños¹⁶,

¹⁶ Aira vincula el elemento onírico con la mediación surrealista (pág. 26).

donde impera la fuerza narrativa del soñante y de la imaginación.

Arte de hacer, subversivo y característico de ciertos relatos populares donde lo maravilloso o lo milagroso atraviesan pasajes y rompen fronteras con lo dado, ya que en ellos se estructura un discurso que propone un mundo posible, diferente al del orden dominante (De Certeau, 1999).

Así, la textualidad deviene *espacio utópico* en el que se postula un amor total y absoluto por la vida, en su proliferante y amoroso devenir.

Amor fati, que supone el olvido, como abolición de toda fuerza reactiva, y desvincula el presente del pasado, instalando una lógica carnavalesca en cuyo espacio desaparece toda prohibición. Al respecto, señala Aira (1991: 33):

"La memoria sucede en el presente, en lo que pasa, y en ella el pasado se miniaturiza, llega a ser el instante, el relámpago. La aceleración en Copi siempre tiende a este punto. En él la memoria se resuelve en la nada. La memoria es el acto de perderla, el borrado. [...] La memoria tiende al significado, el olvido a la yuxtaposición. La memoria es el hallazgo del significado, el corte a través del tiempo. El olvido es el imperativo de seguir adelante".

Ahora bien, este exceso neobarroco, que se levanta contra las normas burguesas de la *normalidad*, no solo en su apelación a lo extravagante y monstruoso sino también en la primitiva violencia y la crueldad que en él irrumpe, se trabaja desde una peculiar distancia

enunciativa en la que no puede ocultarse, una elección clara por lo raro, anormal, exagerado y *kitsch*. En una textualidad que cita todo el tiempo las matrices de escritura de los géneros propios de la cultura de masas, el riesgo de lo cursi, lo melodramático o lo gratuitamente obsceno se evita, así, con la distancia del *camp*. Perspectiva estetizante que concibe la vida como representación teatral que no puede tomarse demasiado en serio¹⁷.

Ataban al viejo con trapos a la cama, le meaban y le cagaban encima y luego le arañaban los ojos, lo flagelaban con toallas húmedas. Marilyn llevaba siempre en su bolso una pequeña batería con dos electrodos que introducía uno en el ano y otro en la boca del viejo, daban el contacto, y el viejo aullaba a pesar del electrodo que tenía en la boca, se contraía, mientras ellas redoblaban los golpes y los arañazos. [...] Y cuando repuesto de su aventura, el viejo volvía por Sainte-Anne, los travestis se burlaban de él, le daban empujones, le quietaban el sombrero, le pellizcaban las nalgas. [...] Las demás carrozas ricas apenas le dirigen el saludo, había quedado proscrito de su sociedad, pasado al rango de los masoquistas (El baile de las locas: 29).

Por su parte, *El baile de las locas* (1976) y *La internacional argentina* (1987), si bien participan también de muchos aspectos de autoficción fantástica, por su relación con lo pesadillesco y lo mítico, son

relatos cercanos a la autoficción biográfica. En ellos, las figuras del autor ("Me llamo Raúl Damonte, pero firmo Copi" / "Yo sigo dibujando en los periódicos, he hecho un poco de teatro"), son el *pivot* en torno al cual, la materia narrativa se organiza y prolifera, bajo la modalidad de un "mentir verdadero", que permite modelar sus posibles literarios con absoluta libertad.

Con una clara toma de partido por el territorio de la ficción, la escritura construye la figura legendaria de un autor que obra de pantalla y sustrae de antemano la vida y el cuerpo del sujeto a la posibilidad de una inscripción simbólica que los reifique y mate. Temor a la cosificación que se expresa ficcionalmente en *El baile de las locas*, desde el momento en que escritura y muerte se autoaplican, y la novela de amor dedicada a Pierre se convierte, también y a pesar de su peculiar belleza, en la confesión de su asesinato (pág. 16).

Tal como sucede en *El baile de las locas*, *La guerra de los putos* y *La internacional argentina*, donde imperan las leyes del derroche y se produce un estiramiento extremo de las fronteras de lo ficcional, en *La vida es un tango* (1979), novela escrita en tercera persona cuyo protagonista es Silvano Urrutia, se pueden reconocer las características de la autoficción, aunque en su clave especular. En ella, la prosopopeya del autor no se encuentra en el centro del texto sino que está sugerida en

¹⁷ Susan Sontag (1996), "Notas sobre lo *camp*".

un ángulo de la obra, cifrada (Colonna, 1989: 68). En el Renacimiento y el Barroco, esta técnica pictórica se denominaba representación *in figura*.

En el caso de *La vida es un tango*, una serie de datos relacionados con Copi y su familia, se diseminan a lo largo de la historia. Constituyen, así, una metonimia de la figura autoral, que se evidencia en el escenario y los personajes de la primera parte de la novela: el diario *Crítica*, el seudónimo con el que se designa a su director Natalio Botana (Lauro Bochinola), el lema del periódico en el que aparece la figura del tábano.

En la segunda parte, el viaje a París del protagonista, su condición de escritor y su vinculación con el Mayo francés, reafirman esta representación en clave metafórica. A estos guiños hay que sumarle la aparición del personaje Miguel Ángel Sigampa, que luego reaparecerá transmutado, en *La internacional argentina*, como mecenas del poeta Darío Copi, rompiendo de este modo las fronteras entre un relato y otro, un tipo de autoficción y otra. Esta operación es característica de muchas otras de sus obras y permite leer toda su producción como una red de vasos comunicantes.

Omar Calabrese (1994) observa que esta tensión extrema del límite, característica del neobarroco, es un intento riesgoso y abismal de llegar a la instancia última de toda frontera, más allá de la cual se destruye. La experimentación con el exceso, la excentricidad, el gusto por el escándalo y la provocación; el corte del detalle, la diseminación de fragmentos, la inestabilidad de las formas, la tendencia a la distorsión y a la dispersión; la elección de lo complejo y perverso; los sistemas caóticos, excluyen la posibilidad de un mundo cerrado, autoritario y lógico. Se levantan contra toda unidireccionalidad del sentido, contra todo prejuicio ideológico y todo valor instituido, estableciendo una analogía y una continuidad entre experiencia y escritura, que exhiben así, su carácter ilusorio y construido.

Coda: el límite ilimitado

Las novelas, *nouvelles* y relatos de Copi son narraciones en y de los confines. Sus historias se desarrollan a partir de un juego dinámico, proliferante e indecible de unidades fractales que se van repitiendo en diferentes combina-

ciones. De la misma manera, ocurre con los personajes y su género que, además, migran con su nombre, o con otros, de relato en relato, estableciendo pasajes entre ellos y circularidades cómplices con la forma de la autocita explícita o sugerida. De modo tal que, la distancia entre lo diferente y lo repetitivo se vuelve imposible de estabilizar y, el universo narrativo adquiere la forma manierista de un laberinto rizomático que siendo finito, como todo lo humano, genera el efecto de lo infinito. Tal es la *utopía Copi*, metáfora de un mundo imposible de totalizar o encerrar, por su inasible riqueza.

Utopía en la que, además, el sujeto, por obra de la ficción, se vuelve una configuración de innumerables caras y tiene la oportunidad de vivir mil y una vidas para evadirse de un mundo que se empeña en etiquetarlo, estigmatizarlo por su condición sexual o sujetarlo a control. Copi concreta, en esa fuga, un proyecto artístico que no tiene otra meta que asimilar, finalmente, su nombre autoral, conectado con la matriz semiótica de lo femenino¹⁸, al cuerpo de una escritura en la que desaparece ni más ni menos que convertido en literatura.

¹⁸ Según manifiesta Raúl Damonte en un reportaje, Copi es la forma apocopada del sobrenombre, Copito, que su abuela materna le puso debido a la extrema blancura que tenía de bebé. México, Universidad Iberoamericana, 1996.

Bibliografía

Fuentes primeras

Copí, (1978). *El baile de las locas*. Barcelona, Anagrama.

_____. (1973). *El uruguayo*.

_____. (1982). *La guerre des pédés*, Paris, Albin Michel.

_____. (1989). *La Internacional Argentina*, Barcelona, Anagrama.

_____. (1979). *La vida es un tango*, Barcelona, Anagrama.

_____. (1978). *Las viejas travestis y otras infamias* [incluye "El uruguayo"], Barcelona, Anagrama.

_____. (1978). *Une langouste pour deux*, París, Christian Bourgeois Éditeur.

_____. (1983). *Virginia Woolf a encore frappé*, París, Persona.

Fuentes segundas

Aira, César (1991). *Copí*, Rosario, Beatriz Viterbo.

AA.VV. (1991). *Suplementos 29. Antropos, La autobiografía y sus problemas teóricos*, Barcelona, Editorial Anthropos.

AA.VV. (2000). *Cultura popular y cultura de masas*, Buenos Aires, Paidós.

AA.VV. (1974). *Industria cultural y sociedad de masas, Caracas, Monte Avila Editores*.

AA.VV. (1979). *La dicotomía arte culto y arte popular, Coloquio de Internacional de Zacatecas*, México, UNAM.

Amicola, José (1996). "La política y la poética del camp", en *Orbis Tertius*, Revista de Teoría y Crítica Literaria, Año 1, números 2 y 3, La Plata. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de la Plata.

Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico, dilemas de la subjetividad contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, Mijaíl (1982). "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.

_____. (1979), 1986). *Problemas de la poética de Dostoiévski*, México, Fondo de Cultura Económica.

_____. (1965), 1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza.

Balderston, Daniel (2004). *El deseo, enorme cicatriz luminosa*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Barradas, Efraín (2002). "El centro desde el margen", en *En rojo*, 6 a 12 de septiembre.

_____. (2003). "Cursi, choteo, guachafita: propuesta para una historia del humor caribeño", en *Casa de las Américas 230*, enero-marzo, año XIII, La Habana.

_____. (2003) "Boris Izaguirre o vivir del glamour", en *En rojo*, 31 de julio al 6 de agosto.

Bataille, George (2005). *El erotismo*, Barcelona, Tusquets.

Braun, Eliécer (1996). *Caos, fractales y cosas raras*, México. Fondo de Cultura Económica.

Barthes, Roland (1974). *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI.

_____. (1980). *S/Z*, México, Siglo XXI.

Butler, Judith (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversión of Identity*, New York, Routledge.

Calabrese, Omar (1987), 1994). *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.

Calinescu, Matei (1976), 1991). *Cinco caras de la modernidad. Modernism, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos.

Casado Aparicio, Elena (1999). "Cyborgs, nómadas, mestizas... Astucias metafóricas de la praxis feminista", en Gatti, Gabriel y Martínez de Albéniz, Iñaki. *Las astucias de la identidad. Figuras, territorios y estrategias de lo social contemporáneo*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, págs. 41-59.

Colonna, Vincent (1989). *L'autofiction, (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, Doctorat de EHESS, Directeur: Monsieur Gérard Genette, École des Hautes Études en Sciences Sociales.

_____. (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, París, Tristram.

Danto, Arthur (2000). *Después del fin del arte*, Buenos Aires, Paidós.

Derrida, Jacques (1980). "Le loi de genre", *Glyph*, 7, Baltimore.

- De Certeau, Michel (1999). *La cultura en plural*, Buenos Aires, Nueva visión.
- _____ (1996) *La invención de lo cotidiano, I y II*, México, Universidad Iberoamericana.
- De Man, Paul (1991). "La autobiografía como desfiguración", en: *Suplementos 29. Antropos, La autobiografía y sus problemas teóricos*, Barcelona, Editorial Anthropos.
- Eribon, Didier (1999). *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Barcelona, Anagrama.
- _____ (2001). *Una moral de lo minoritario*, Barcelona, Anagrama.
- Foucault, Michel (1996). *Genealogía del racismo*, La Plata, Altamira.
- _____ (1990). *La vida de los hombres infames*, Madrid, La piqueta.
- _____ (1999). "¿Qué es un autor?" en *Obras esenciales, Vol. I*, Buenos Aires, Paidós.
- Fuss, Diana, (1989). *Essentially Speaking*, Londres, Routledge.
- Genette, Gérard (2004). *Metalepsis*, Fondo de Cultura Económica.
- Heinich, Nathalie (2000). *Être écrivain*, París, Éditions La Découverte.
- Huyssen, Andreas (2002). *Después de la gran división, Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Jameson, Fredric (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi.
- _____ (1999). *El giro cultural, escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Buenos Aires, Manantial.
- Kosofsky Sedgwick, Eve (1991). *Epistemología del armario*, Barcelona, De la Tempestad.
- Link, Daniel. "Amor y política", en: *Radar libros*, <http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/libros/00-08/00-08-20/nota1.htm>
- _____ (2003). *Cómo se lee*, Buenos Aires, Norma.
- _____ (2006). *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*, Buenos Aires, Entropía.
- _____ (2008). Santa Copi, "Soy" Página 12, 6 de junio. <http://www.pagina12.com/diario/suplemento/soy/1-1115-2008-06-06.html>.
- Masiello, Francine (2001). *El arte de la transición*, Buenos Aires, Norma.
- Moles, Abraham (1990). *El kitsch. El arte de la felicidad*, Barcelona, Paidós.
- Perlongher, Néstor (2004). *Papeles insusmidos*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- Premat, Julio (Ed.) (2004). *Figures D'Autheur*, París, Cahiers de LI.RI.CO., Université de Paris 8, Vincennes-Saint Denis.
- Ricoeur, Paul (2000). *La memoria, la historia y el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1990). *Soi-Même comme un autre*, París, Du Seuil.
- Rosenzvaig, Marcos (2003). *Copi: sexo y teatralidad*, Buenos Aires, Biblos.
- Sarduy, Severo (1974). *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Sontag, Susan (1996). "Notas sobre lo camp", en *Contra la interpretación*, Madrid, Santillana.
- Tcherkaski, José (1998). *Habla Copi*, Buenos Aires, Galerna.
- Trias, Eugenio (1988). *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel.

Faccia a faccia

con el feminismo de la diferencia.

Entrevista a Luisa Muraro y Clara Jourdan

María Martha Herrera*

Como lo destaca Rita Felski (*Mora* 5, 1999), resulta tentador leer la historia de la filosofía de la diferencia como un ejemplo de la progresiva emancipación de la diferencia a partir del concepto de identidad; una interpretación extendida de la noción de igualdad. Nuestro tiempo inequívocamente está involucrado en esa lectura y, como consecuencia, la diferencia reina de manera suprema en los pensamientos críticos. Mayoritariamente enaltecida, referida e invocada en los debates intelectuales actuales—subraya Felski—, la diferencia funciona casi como un valor aparente e inalcanzable, irrespetuosa de sus referentes y de sus contextos. Así, también se ha expandido, ontologizado, recuperado y difundido hasta alcanzar el carácter de palabra clave (casi mágica) con connotaciones políticas y teóricas. El feminismo, por supuesto, tiene su propia y particular visión del triunfo de la diferencia sobre la identidad. Sus derivaciones más potentes son lo que denominaré escuela francesa, cuyo punto de partida es Luce Irigaray y la escuela italiana, con Luisa Muraro como su figura más destacada.¹ En junio de 2009, en el marco de una visita académica a Italia, realicé una entrevista a Luisa Muraro y a Clara Jourdan, en la legendaria Libreria delle Donne de Milán. Traduzco a continuación una selección de lo que fue una

conversación más extensa y hasta cierto punto más coloquial e informal. Por tanto, la unidad que presenta esta selección es producto de una labor posterior de ordenamiento y edición. Así, el texto—comprimido en sus líneas fundamentales—se ha tomado más agudo, a la par que ha ganado en calidad polémica y densidad conceptual. Como se sabe, Luisa Muraro estudió Filosofía en la Universidad Católica de Milano y fue una de las fundadoras de la Libreria delle Donne di Milano. Actualmente enseña en la Universidad de Verona, donde hace ya años dio vida a la Comunidad filosófica de Diotima. Muraro es una figura ineludible para comprender el pensamiento de la diferencia sexual, en su versión italiana, en tanto desarrolló conceptos clave—como el de autoridad materna—vinculados a la diferencia como una forma de vida. Entre sus libros más significativos de los últimos años figuran: *L'ordine simbolico della madre* (1991), *Lingua materna, scienza divina. Scritti sulla filosofia mistica di Margherita Porete* (1995), *Le amiche di Dio* (2001), *Il Dio delle donne* (2005), *La signora del gioco* (2006), *Al mercato della felicità* (2009), algunos de los cuales se encuentran traducidos al castellano. Clara Jourdan, por su parte, es profesora de Derecho y Economía Política y colaboradora de la Libreria delle Donne. Ha dictado cursos en el

* La desgrabación, selección y traducción fue realizada por María Martha Herrera en el marco de sus investigaciones en Filosofía de Género en CINIG (Universidad Nacional de La Plata) proyecto H.471 y en la Universidad de Buenos Aires (PRI/09). Revisión general de María Luisa Femenías.

¹ Femenías, María Luisa y Herrera, María Martha (2009). "Los derroteros de la diferencia", en *Maracanán. Dossier Diferenças e Desigualdades*, año IV.1, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Agosto/Diciembre, págs. 63-82.

Master presencial y online sobre el pensamiento de la diferencia sexual en la Universidad de Barcelona y está vinculada al Grupo Duoda. Sus publicaciones más recientes son: Cuando el derecho se convierte en una barrera simbólica (2009); El enigma de la mujer maltratada (2009); La Librería de mujeres en el presente (2008); Educar en relación. Dar sentido a la diferencia sexual (2001); El sentido de un tesoro como vocabulario de la política (1999), entre otros. Por último, si bien el grupo de mujeres de la Librería ha sufrido algunas deserciones, sigue constituyendo uno de los núcleos italianos más relevantes de producción de pensamiento en el marco del feminismo de la diferencia.²

– Han pasado muchos años desde ese comienzo del pensamiento de la diferencia que usted propone. Hoy, ¿cómo lo definiría a alguien totalmente ignorante del tema?

– Si alguien me preguntase, le daría el libro de Luce Irigaray *Partager le monde*, que acaba de ser traducido al italiano (*Condividere il mondo*), porque ella –yo diría– fue la principal figura que llegó en los inicios de los 70 con su obra. Creo que ahora lo que quedó para nosotras, como pensamiento de la diferencia, es un frente de lucha. La historia de las mujeres, la sociedad femenina, en sentido genérico, pues hay varones incluidos, está atravesada por este conflicto entre quien mira a los derechos, a la paridad, y quien busca acuerdos y acercamientos. Por ejemplo, a nivel mundial, está el *tanque armado* que es Martha Nussbaum. Digo *carro armado* no para decir que su pensamiento es pesado, sino para señalar que es potentísimo. Nosotras no tenemos toda esa fuerza, pero luchamos verdaderamente buscando consensos, acuerdos, intercambio, por ejemplo con el mundo magrebino. Estamos muy cerca del mundo árabe del Magreb. Con dos colegas fuimos invitadas a Saná en Yemen, a una gran convención de estudios de las mujeres. Allí hemos combatido, porque en esa convención del año 2000 había muchas mujeres de todas partes del

mundo islámico, no solo del mundo árabe; había también estudiosas y docentes de Sudán. Esta convención estaba financiada por Holanda y organizada localmente por la universidad de Saná. Holanda mandó y expuso el pensamiento de la paridad y de los derechos, que es lo que hace Marta Nussbaum en el mundo de habla inglesa. En ese lugar, nosotras combatimos contra ese enfoque en pos del sentido libre de la diferencia femenina. Y muchas, muchas mujeres del mundo árabe estaban de nuestro lado, respaldándonos con sus aplausos, sus consensos, porque sostenían nuestra posición. El pensamiento de la diferencia sexual es el pensamiento de una lucha política. En Yemen, en Saná, nos pidieron que no usáramos la palabra *feminismo*. El evento se proponía como un encuentro de estudios de las mujeres. Por otro lado, *feminismo* es un término histórico importante pero, en realidad, no es en sí una palabra grande y bella. Entonces, el pensamiento de la diferencia sexual es el pensamiento de una lucha contra la imposición de la uniformidad occidental, que es masculina y neutra; en su lugar hay una sociedad femenina, un sentido libre de la diferencia femenina. Es importante que haya libertad femenina pero no basada en la libertad masculina sino basada en el *ser mujer*. Este enfoque, repito, no tiene tantos medios, pero circula. En Barcelona, gracias a *Duoda* en lengua castellana. Clara Jourdan, Diana Sartori, Chiara Zamboni y yo enseñamos en el Master de Estudios de la Diferencia Sexual, *online* o presencial de *Duoda*. Tratamos de hacer circular estas ideas en el mundo de habla hispana, que es bien grande, e incluso llega al corazón de los EEUU. Tratamos de luchar contra ese tipo de imperialismo ideológico, acorde con el conflicto actual de hacer entrar en relación mundos y continentes diversos.

– Me quedé pensando en su afirmación de que no le gusta la palabra *feminismo*. ¿Por qué? Para nosotras sigue siendo un término que es necesario usar.

– Sí, nosotras también la usamos. Yo no digo que el pensamiento de la diferencia sexual sea una alternativa a la palabra *feminismo*. El feminismo es un movimiento

² Posada Kubissa, Luísa (1998). *Sexo y esencia*, Barcelona, horas y Horas.

histórico, es un nombre que abarca una realidad histórica muy amplia. En cambio, el pensamiento de la diferencia es el nombre de un pensamiento filosófico. La palabra feminismo es del ochocientos y típicamente ideológica. Los franceses, que han hecho centenares de esas palabras, querían hacer palabras que nombrasen las ideas, mientras que a mí no me gusta que las palabras nombren ideas, sino que prefiero que las ideas permanezcan libres de cambiar de nombre. De todos modos, el nombre de ese movimiento fue *feminismo*. Otras y yo probamos e intentamos no usarla, pero no es posible. La acepto pero no la considero imprescindible.

– Pero si alguien les preguntara, ¿Ustedes son feministas?

– Sí, soy feminista. Una vez dije que fui feminista una semana y que después me convertí en algo que no sabía cómo se llamaba. En esa semana, yo quería echar afuera a los varones. Era feminista en un sentido un poco exagerado, loco, de los inicios. Pero ahora digo sí, soy también feminista.

– Volviendo al mundo árabe, ¿Cómo les parece que se relacionan las cuestiones de obligatoriedad de llevar el velo, por ejemplo, con la noción de libertad femenina que ustedes sostienen en el sentido de que las mujeres árabes, si no cumplieran con esas normas, serían excluidas de sus comunidades? Pareciera una situación contradictoria con la libertad.

– Yo, cuando escucho hablar de esto, me enojo con esta discusión. Los usos y costumbres, las elecciones sobre la comida, el vestir, cómo y cuándo hacer el amor, con quién, etc. pertenecen a las culturas y las personas que se ponen de acuerdo en torno a estas cuestiones. Si yo soy externa a esta cultura y no soy llamada a involucrarme, no tengo nada que decir, solo debo respetar. La interpretación del velo como falta de libertad femenina yo no la doy; si las interesadas piensan y sostienen lo contrario, que lo digan ellas, yo no tengo nada que decir. No debo interpretar eso como negación. Muchas mujeres que aceptan cubrirse la cabeza como dice el Corán –no taparse la cara– es otra historia. Estas mujeres creyentes no sienten el cubrirse la cabeza como un límite de su libertad. Para mí es suficiente. No tengo nada que decir. Pero la

cuestión del velo se transformó en una obsesión occidental. La mayoría de nosotras estuvo en desacuerdo con la imposición del gobierno francés de que las jóvenes islámicas no podían ir a la escuela con la cabeza cubierta. Encontramos que fue una prevaricación estatal. Es cierto que Francia es un país que practica el laicismo en sus escuelas con mucho rigor. En Italia, una cosa semejante no hubiera sido posible porque el gobierno de Italia aceptó el pedido de la Iglesia Católica de que en las escuelas laicas estuvieran las cruces en las aulas. Entonces, en Italia nosotros no podemos pretender que otros se despojen de sus símbolos.

– Entonces, ¿esta libertad femenina a la que usted se refiere se desarrollaría en cada comunidad, dentro de sus costumbres?

– No, la libertad femenina se desarrolla a partir de las elecciones de una mujer, a partir de sí. La libertad femenina no la llevan la ONU o la UNESCO a Kabul, por ejemplo. Las mujeres de Kabul dijeron, luego de la guerra, que no querían la libertad que les daba la ONU con sus tropas. No, gracias. La libertad femenina nace en el corazón de cada mujer y se plasma en relaciones entre mujeres. Este es el origen de la libertad femenina. Luego, escribirán las constituciones y deberán escribirlas naturalmente. Pero primero, la libertad debe nacer en tí, en mí y en nuestra relación. La libertad femenina no es la convencional que se exporta y que, me parece comprender, surge de ciertos textos como los de Martha Nussbaum, aunque quizás me equivoque.

– ¿Esta libertad femenina estaría por encima de cualquier restricción cultural, antes de cualquier construcción social?

– No, la libertad es siempre una cuestión de contratación entre uno mismo y el otro. No hay libertad absoluta, esto ya se sabe. En la clásica fórmula de los teóricos clásicos de la política occidental, mi libertad termina donde comienza la libertad del otro. En cambio, nosotras decimos mi libertad nace en la contratación con el otro. Por consiguiente, es un continuo llegar a un acuerdo. Es otra concepción de la libertad porque no depende de los derechos, tampoco necesariamente, de las condiciones. Es un tipo de libertad que se puede experimentar aún en la cárcel. En

efecto, por ejemplo, el filósofo italiano Antonio Gramsci, conocido internacionalmente, escribió su libro en la cárcel fascista. Es un modo de entender la libertad como el contratar con los otros y con la realidad.

Otro ejemplo sería Nelson Mandela, que se desarrolla, que se yergue como autoridad incluso frente a quienes o tenían en la cárcel. Luego, basar la idea de la libertad femenina completamente en la maquinaria de los derechos y de las leyes es impedir el surgimiento de la libertad dentro de cada una. Esto es algo muy fuerte para nosotras.

– *Creo que es muy interesante esto que plantean ustedes, pues en los encuentros que nosotras tenemos con pensadoras feministas del primer mundo se nos plantea siempre esta cuestión: "Ustedes viven todavía en sociedades muy machistas, donde no tienen aún tal ley o tal otra, luego no hay libertad".*

– En la última revista *Dogana*, hay unas jóvenes que han formado un grupo de lectura feminista y que viven en Salerno, en el sur de Italia que es un poco como el sur del mundo respecto del Norte. A mí me gustan porque ellas dicen que no quieren lamentarse por lo que no tienen o no son: tienen menos trabajo, han tenido una cultura patriarcal durante más tiempo, han tenido desventajas, pero no quieren lamentarse por ello.

– *Cuando usted habla de contratación, ¿se refiere a la noción de affidamento de la cual habla en El orden simbólico de la madre?*

– No, es otra cosa. La contratación es toda relación con nosotros mismos, íntima, con la realidad, con las otras personas. Todo es una especie de continua y elemental contratación para definir qué soy yo, qué es el otro, qué son las cosas que digo. *Contratación* no es otra cosa que nuestro hablar la lengua, las cosas que decimos son esta contratación continua. En efecto, los grupos de feministas surgieron como grupos de palabra donde las cosas que se decían de una manera fueron desmontadas para decir las de otra forma. Porque la famosa deconstrucción de Jacques Derrida es una operación intelectual, pero nosotras la hicimos como operación práctica. Deshicimos juntas ciertas representaciones, hablando. Se trataba de intentar hacer lo que se dice *una contratación in vivo*, para

cambiar las cosas. Esta es la contratación como base propiamente simbólica de nuestro estar en el mundo sabiendo qué nos ocurre y logrando decirlo. En cambio, el *affidamento* es algo más interno, refiere a la historia de una sociedad femenina que va constituyéndose. O sea, lo primero que se ve en el surgimiento del proceso de emancipación de las mujeres es la división, la competencia de las mujeres entre sí. Entonces, surge este feminismo que dice que tiene que haber más solidaridad entre mujeres. Nosotras pensábamos que era cierto, que ya las mujeres comunistas pensaban en esta solidaridad entre mujeres. Es una idea muy bella, importante, pero hace falta más. Es necesaria una sociedad que permita a las mujeres tener conflictos, tener amores entre ellas, una sociedad más sofisticada que la simple solidaridad. Entre las cosas que habíamos pensado, está esta idea de *affidamento* que es una relación fuerte. En el libro *Non credere di avere diritti*, nosotras mostramos varios ejemplos de *affidamento*. Zulma sugirió uno; nos dijo que viéramos en la Biblia la historia de Ruth y de Noemí. Noemí es vieja y viuda, Ruth es su joven nuera, también viuda, porque Noemí ha perdido todos sus hijos varones. Le queda solo esta nuera a quien le dice que es libre, que se puede ir, que vaya a buscar un marido pues es joven y bella. Noemí considera que no la puede ayudar. Ruth dice que no y se *affida* a Noemí, le da su ayuda. Luego, Ruth y Noemí se sostienen. En síntesis, es una historia de *affidamento* muy bella. Unas monjas me mandaron un ícono muy bello de Ruth y Noemí. Estoy contenta. ¿Sabes que nosotras tenemos unas monjas que ya son feministas?

– *¿Cómo lo logró?*

– Porque el pensamiento de la diferencia las convence. También están cansadas de estar al servicio de los sacerdotes. Quieren ser más autónomas.

– *Tienen relación con las monjas, pero ¿con la jerarquía de la Iglesia?*

– No tenemos relación. Solo a través de las monjas, que son mujeres concretas y no son "pobrecitas". Aunque es cierto que a las que son muy valiosas, las echan. En Italia, la Iglesia no es tan severa con nosotras, pero es cierto que detestan la palabra *feminismo*. Esta es una de las razones por las que me

convenzo de sostenerla todavía. Mientras moleste es necesario tenerla, porque es la medida. El día que no les moleste, habrán comprendido el significado.

— *En El orden simbólico de la madre usted menciona el círculo de carne. ¿Quisiera que me explicase un poco más este concepto.*

— Es una figura para decir que las cosas y las palabras son un círculo entre ellas, mediante nuestro ser-cuerpo. La corporeidad es el lugar de tránsito de las palabras a las cosas. Mostrar cómo las cosas y las palabras se dicen a través de nuestra experiencia, que es corpórea, que no puede ser superada. Significa subrayar la corporeidad. También hay una cuestión filosófica detrás, que estaba en la vieja sociedad, y es la de vencer el desprecio por los cuerpos. Es una lucha, está en el centro de nuestras consideraciones éticas, estéticas, religiosas, filosóficas y políticas de nuestro estar en el mundo. Pienso que esto suena aún dolorosamente en un país como la Argentina, que sufrió la cancelación de los cuerpos, la eliminación de los opositores haciendo desaparecer sus cuerpos. La corporeidad viviente es uno de los temas proclamados por el feminismo de la diferencia, que choca con la noción de biopolítica como la entiende hoy el poder dominante. Son temas que hay que tener presentes e incluso enriquecer.

— *¿Sigue manteniendo todavía el concepto de madre simbólica que usted elabora en El orden simbólico de la madre?*

— No, es un tema que algunas sí continúan tratándolo, como Luce Irigaray, Lía Cigarini. Yo no, yo entiendo que la madre debe ser la real. El concepto de madre simbólica nació del estudio de las novelistas. Surgió por la lectura de las autoras de novelas que suscitaban interés, pero que nos tocaban personalmente. Se decía que eran nuestras madres simbólicas. Lo dice Virginia Woolf en *Una habitación propia*, viene de ahí. Después, nosotras hicimos una investigación sobre las escritoras preferidas. La titulamos *Le madri di tutte noi*. El título es de Gertrude de Stein, quien da este nombre a una feminista americana Susan B. Anthony, una gran feminista estadounidense del 1800. Teníamos nuestras escritoras preferidas: yo tenía a Elsa Morante, estaban las hermanas Brontë, entre otras. Esas eran nuestras madres. Esto ocurrió a partir

de la creación de la librería, es decir del 75 en adelante, donde se renovaron muchas cosas. Era un laboratorio viviente de palabras y de comercio. Fue todo un fervor.

— *Entonces, ¿esta búsqueda de las madres simbólicas no tenía un sentido político?*

— Sí, ciertamente era político porque queríamos cambiar nuestra relación con el mundo de la literatura. Encontrar nuevas referencias. Nosotras estamos siempre con la idea *ya es política*. Todo aquello que cambia el sentido de mí misma en relación a las otras mujeres, a los varones y al mundo, nosotras lo incluimos en la política. Ahora, tú quizás quieres saber si la relación que nosotras tenemos con estas mujeres de la literatura la sostenemos también en el mundo cotidiano. No hay un acuerdo con respecto a este tema. No pensamos todas lo mismo. En *El orden simbólico de la madre*, digo que la madre simbólica es la madre real porque es una elección de carácter filosófico. Es la elección basada en la pura contingencia de la relación materna, que no se reproduce. Es esa, no se metafORIZA. Sostuve eso por razones estrictamente filosóficas, no políticas. La relación es real con la madre de carne y hueso. No sé cuál sea la idea de Clara [Jourdan].

Mi idea es que en la relación con otras mujeres siempre aparece algo de la relación con la propia madre, pero no hay una que sea literalmente la madre simbólica. No es que una mujer singular se convierte en una madre simbólica, esto no. Yo llamo *madre simbólica* a estas mujeres que representan algo significativo para mí, pero no porque reproduzco con alguna de ellas mi relación con mi madre, aunque puede haber algo de esta relación primigenia. Siempre queda algo de esta relación única.

— *Nosotras siempre hemos pensado que la figura de la madre simbólica estaba unida a la noción de affidamento. ¿Es así?*

— Sí, tienes razón. Pero yo creo que la figura del *affidamento* es ya muy fuerte para recargarla ulteriormente con este nombre. Pero también el *affidamento*, como yo lo veo o práctico, es otra cosa. En situaciones que yo no conozco, busco la mediación de una mujer. Yo me *affido* a una mujer para ciertos juicios, ciertas valoraciones, en ciertas situaciones. Yo

llamo *affidamento* también a eso. No todas lo llamarían así.

– *¿En qué situaciones, por ejemplo?*

– Por ejemplo, si yo tengo que ir a Madrid, Barcelona o a Argentina, donde debo hablar, te conozco y cuando llego allí me *affido* a tí. Me *affido* tus valores, a tus opiniones. Esta palabra, esta idea del *affidamento*, tuvo muchas seguidoras en Alemania. Vinieron de varias universidades y centros para profundizar este concepto. Cuando estuve en Alemania, encontré que lo aplica sobre todo una rama minoritaria del feminismo –aunque no tan pequeña– donde cultivan la relación materna, el valor de la figura materna. Estas mujeres desean estructurar las relaciones entre las mujeres mayores y las más jóvenes en un sentido de *affidamento*, que haya confianza. Y han conservado también la palabra en italiano.

– *Nosotras también usamos la palabra sin traducción.*

– Es una relación sentida como muy fuerte y creo que fue más aceptado fuera de Italia que en Italia.

– *¿Por qué?*

– Porque implica un sentido fuerte de la disparidad. Porque en el lenguaje jurídico, el *affidamento* es cuando un menor es confiado (*affidato*) a un adulto. En este sentido, la palabra puede sentirse como disparidad. Hubo objeciones, por ejemplo la de mi amiga y filósofa de Nápoles, Angela Putino, que objetó la práctica del *affidamento* y su desarrollo en *El orden simbólico de la madre*, aunque no es algo que desarrolló tanto allí. En *Non credere di avere diritti* es más explícito. La objeción se centra en la relación libre entre una mujer y otra, pues uno demasiado a una mujer con otra. Hace nacer la ilusión de encontrar en la otra mujer las respuestas a todas tus preguntas profundas. En general, preguntas que permanecen sin respuesta; la necesidad de seguridad por ejemplo, la necesidad de amor. Entonces, promoviendo este *affidamento* en clave materna, uno puede imaginar de manera fantasiosa que en la

otra mujer ha encontrado todo. Esta es la objeción.

– *¿Y su respuesta a esta objeción?*

– Yo respondí que no proponía que una relación materna se multiplicase en las relaciones entre nosotras.

– *Me parece que cuando se lee El orden simbólico de la madre, se lo entiende con estas interpretaciones que menciona. Hay algo que da temor en un cierto sentido en esta relación...*

– Ese unirse en una relación de dependencia, gratificante, es algo que muchas buscan. Y la respuesta de Chiara Zamboni a Angela en su momento fue que es inútil que intentemos esconder la realidad de lo que ocurre, entonces es necesario comprender cómo y por qué ocurre. Según ella, el camino de la investigación está muy cerca de esta relación ideal, hay que pasar cerca. No debemos hacernos la idea de que las relaciones entre mujeres se dan entre iguales, todas libres. Es una discusión todavía abierta. Aquí, en Diotima, seguimos discutiendo este tema a tal punto que el penúltimo libro de Diotima es *L'ombra de la madre*. Nosotras no queremos borrar la relación materna en lo que tiene de positivo, en lo que tiene de amenazador, de oscuro o luminoso. No queremos cancelarla, como lo han hecho en los países nórdicos en cierta forma. En Italia, frente a las críticas al *mammismo*³, nosotras decimos que no nos da miedo la palabra *mammismo*; es algo que pertenece a la civilización humana, que es necesario no tirar.

– *En relación con la corporeidad y con esta idea de la madre real, ¿qué piensan acerca del concepto del género performativo y de la transformación del sexo?*

– De este feminismo que floreció sobre todo en los años ochenta y noventa, yo aprendí algo importante. Ellas nos han enseñado a reconocer el sistema de géneros. Es decir, que el patriarcado no consistía solo en el poder del varón sobre la mujer.⁴ El patriarcado –sobre todo, el de la edad moderna– estaba basado en

³ Expresión que deriva de la palabra *mamma* ('mamá') y que refiere a una relación estrecha entre la madre y sus hijos, sobre todo varones.

el sistema de género, había desarrollado las características de varones y de mujeres según la heterosexualidad, había perseguido la homosexualidad y neutralizado todo lo que no entrara en la casilla de varón o mujer. Por eso, estaba esa costumbre de operar a las niñas y a los niños que no nacían con un sexo definido, había que dárselo rápidamente, sin pensar ni un minuto. Con el movimiento *queer* y la figura eminente de [Judith] Butler, que nos enseñó a reconocer que existe este sistema, se profundiza el sentido de la diferencia. Es decir, la diferencia sexual es respecto de uno mismo, es lo que me marca, dentro de mí; no, como la usábamos antes, la diferencia entre varones y mujeres, como diferentes unos de otros. No es mi diferencia respecto de un varón, sino yo como portadora de una diferencia que es un diferir dentro de mí. Yo soy todo lo humano y no soy todo lo humano, debido a que esa marca que es mi cuerpo es sexuada y deseante. Esta marca que me hace no coincidir con *el ser humano*. Los varones han tratado de coincidir con el ser humano, sin notar su diferencia interna, [porque] también ellos difieren, pero de otra forma. Por consiguiente, pudimos profundizar el sentido de la diferencia sexual gracias al contenido crítico de este feminismo *transgender* de la *gender theory*. También comprendimos que el pensamiento de la diferencia sexual no es un pensamiento de género, pues estos estudios se abocan a estudiar los dispositivos simbólicos de los géneros sexuales, mientras que el pensamiento de la diferencia apunta a algo anterior: a cómo aprender a vivir, cómo reconocer los signos de este diferir de sí, de este no coincidir, de este ser faltante de algo que no es nada fuera de mí. Una se siente faltante y se apoya en un hombre, convencida de que así supera esa falta. No es verdad. Nosotras estamos en contra de la complementariedad varón/mujer, pero en nombre de la libertad femenina. Ahora bien, somos polémicas respecto a la complementariedad varón/mujer no solo en nombre de la libertad femenina, sino también en nombre de la verdad subjetiva de toda mujer. Su

ser faltante no se colma de ninguna forma: ni con un varón, ni con una mujer, ni con la madre. Pero su ser faltante la lleva al amor y eso es bello. Puede ir hacia una mujer, un varón, nada o hacia dios. Aunque esta última sea una experiencia que molesta. Pero yo también quiero entender con mi pensamiento la experiencia religiosa de algunas mujeres feministas.

– Este diferir que usted menciona, ¿sería una situación primigenia? ¿Algo que no le acontece solo a las mujeres, sino también a los varones?

– Ciertamente.

– Esta concepción de diferir me recuerda a la idea de Françoise Collin como un lugar que, en realidad, no es tal, no es nada.

– Sí, es cierto. Ahora se está haciendo una antología de escritos teóricos de esa filósofa para darla a conocer, aquí en Italia, pues no es muy conocida.

– Esto último que usted menciona me resulta particularmente curioso pues el pensamiento de la diferencia sexual de ustedes tiene mucha semejanza con el pensamiento desarrollado por las pensadoras francesas—ya antes mencionamos a Irigaray—y sin embargo ustedes parecen más relacionadas con Duoda en Barcelona.

– Sí, antes hubo una relación más estrecha. Luce Irigaray circuló mucho por aquí. Yo le hice de intérprete y la traduje; por lo tanto, hubo intercambio. Yo también mantengo intercambio con Collin, con quien me encuentro en París o nos vemos en congresos. Pero el problema que yo veo es que la sociedad femenina tiene una tendencia a fragmentarse en muchos lugares, también aquí en Milán. Las feministas son muchas, divididas en diferentes lugares. Ahora, algunas dicen que hay que corregir esto. Creo que lo que pasa es que tenemos miedo de los conflictos entre nosotras. Esta es la cuestión. Piensa que, en una ciudad chica como Verona, hay cuatro o cinco *aggregazione femminile*, que se frecuentan

⁴ N del T. Como se sabe, en italiano *uomo* es tanto 'hombre' como 'varón' en singular (el plural es *uomini*). En la traducción se consigna *varón*, ya que el castellano dispone de las dos palabras: una pone el énfasis en el universal *humano* y la otra en la parte *varón*.

relativamente poco. Hemos comprendido que es debido al miedo de que surjan conflictos entre mujeres. Es la sombra de la madre...

– También en nuestro país ocurre lo mismo. No es fácil el encuentro del movimiento y los grupos unitarios.

– El movimiento feminista mundial no es favorable a las organizaciones unitarias y está bien, pero habría que frecuentarse más seguido. Nos daría más fuerza, probablemente. El segundo aspecto es que, en el feminismo italiano, que es mucho feminismo de la diferencia, no somos intelectuales, somos prácticas, es decir que nos interesa la práctica, la experiencia política. Y estas dos pensadoras francesas son grandes intelectuales, de gran nivel teórico, pero no están tan ligadas a iniciativas políticas o grupos.

– Pero usted está inserta en la Universidad de Verona.

– Sí, también Diotima, la comunidad filosófica de Verona, pero está dentro y fuera de la universidad. Está dentro en cuanto es aceptada por la universidad, pero no totalmente. Tenemos mujeres que no son académicas. Tenemos iniciativas que no pertenecen a la universidad. Si no nos reconocieran, seguiríamos existiendo.

– Creo que este ejercicio de estar dentro y fuera de las instituciones es una característica del feminismo. Por ejemplo, en la Universidad Nacional de la Plata, un grupo de feministas jóvenes –no todas pertenecientes a la universidad, aunque radicadas en su Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género– están reeditando Escupamos sobre Hegel de Carla Lonzi, con un estudio preliminar.⁵ ¿Ustedes tuvieron oportunidad de conocerla?

– Ni Clara [Jourdan] ni yo hemos conocido a Carla Lonzi personalmente, aunque yo estaba en Milán cuando ella también vivía aquí. Hemos conocido personas que sí la conocieron. Murió de cáncer prematuramente en los primeros años de la década de 1980. Se hizo un film muy bello sobre ella, dirigido por Gianna Mazzini, sobre una idea de Loredana Rotondo.⁶ Esta directora también estuvo detrás del film documental *Processo per stupro*.⁷ Mazzini recogió mucho material sobre Lonzi en el cual yo colaboré, porque a mí me interesa especialmente un punto preciso de Lonzi: ella nombra a Teresa de Ávila. Lonzi era laica, no era católica, pero expresa una profunda admiración por la figura de Teresa de Ávila como mujer libre, y yo encontré esto muy interesante. Hemos heredado muchas ideas, conceptos de Lonzi. Uno que siempre hemos mantenido vivo, por ejemplo: *es ya política*, que fue el título de un breve escrito suyo. El gesto más simple de libertad femenina ya es política, mujeres que se encuentran ya es política.

Para mí, *Sputtiamo su Hegel* fue uno de los primeros escritos que leí en los años 70. Ahí comprendí el sentido de esta lucha que se realizaba por aquella época en el movimiento. La búsqueda de un cambio simbólico en relación con la realidad. Fue muy importante pues supo decir las cosas con palabras muy precisas y claras, y por esto, aún hoy es muy apreciada por las jóvenes. Nosotras en la Librería distribuimos libros en esta pequeña editorial que es Rivolta Femminile y continuamos reeditando los escritos de Carla Lonzi, ya que se sigue hablando y discutiendo sobre esos escritos.⁸

Sputtiamo su Hegel también figura ahora en las bibliografías de la universidad. Un colega mío que dirige un departamento de Filosofía escuchaba hablar de este texto pero no lo tenía. Entonces me lo pidió. Es un texto libro que produjo una brecha. Después de

⁵ Guerra, Luciana y Sciortino, Silvana (comps.). *Volter a los setenta: El feminismo italiano de la diferencia sexual*, La Plata, Edulp (en prensa).

⁶ Se trata de *Alzare il cielo, Ritratto di Carla Lonzi*, serie Vuoti di Memoria, 2002.

⁷ *Processo per stupro (A Trial for Rape)* es un documental de 1979 dirigido por Loredana Dordi, transmitido por televisión con gran repercusión sobre los procesos judiciales contra el estupro y la violencia sexual.

⁸ Libreria delle Donne, Via Pietro Calvi 29, Milán.

tantos años ha sido como la gota que orada la piedra. Hace cuarenta años que existe y se sigue hablando de él. Por lo tanto, hacen muy bien en hacer una nueva traducción y en hacerlo conocer. Sobre todo, discutirlo. En mi opinión, es un texto político bellissimo que contiene ideas filosóficas. Una fundamental, que yo siempre he incluido en mi enseñanza y en mis escritos, es que entre la mujer y el varón no hay una relación dialéctica. No sirve aplicar la dialéctica del amo y del esclavo, sino que se trata de otro tipo de relación. Carla Lonzi dice que la relación mujer/varón no se basa en la dialéctica histórica. Entonces, las mujeres implican algo más que provoca un desplazamiento. Ella dice que es necesario recordar a los varones que no somos sus antagonistas, que nosotras desplazamos todo a otro plano. Esa es una idea filosófica que se enlaza con un pensamiento que concierne a la historia humana, expresado en una filósofa muy citada entre nosotros: la francesa Simone Weil quien es, en general, crítica de la concepción dialéctica de la historia, de la realidad. Repito: que se use este texto como texto político por mujeres es importantísimo, pero puede funcionar también en el mundo académico porque, sabes, en el mundo académico –y no solamente en los partidos políticos– se han hecho a la idea de que el feminismo sería el intento de las mujeres de volverse iguales a los hombres, y no es así en absoluto. La última ola del feminismo no comenzó para nada de esta manera. Ahora está el feminismo de la diferencia y los demás feminismos, pero si vamos a ver históricamente cómo ocurrieron las cosas, a finales de los años 60 e inicios de los 70, había un único feminismo que era el de la diferencia; es decir, no queremos la paridad con los varones, queremos afirmar el sentido libre de nuestra diferencia. Carla Lonzi lo expresó muy bien. Por supuesto, también otras políticas decían lo mismo. Las americanas dicen *mujer es bello*, etc. La última ola surge en EE. UU., no porque quieran la igualdad, sino porque no quieren más *esa* igualdad. Quieren realizar una subjetividad femenina libre. El llamado feminismo de la igualdad llega como una respuesta de las instituciones en la búsqueda de nuevas legislaciones, etc. Además, hay muchas pensadoras como Celia Amorós, entre otras, que interpretan el feminismo en este sentido, el de los derechos y el de la paridad.

– *Pasando a otro tema, ustedes escribieron un texto donde sostenían que el patriarcado había terminado. Este texto produjo una explosión en nuestro ámbito pues consideramos que en nuestro país no terminó para nada.*

– ¿Por qué dices que no ha terminado?

– *Porque consideramos que en nuestra sociedad las estructuras simbólicas siguen siendo patriarcales.*

– Pero, ¿en tu vida?

– *Es semejante a lo que hablábamos respecto a Diotima. Yo me siento, en un sentido, dentro del patriarcado porque no puedo escapar y, a veces, en otro sentido, fuera.*

– Si ya estás planteando que no puedes escapar, ya estás fuera del patriarcado porque quiere decir que no es un orden simbólico al que le das crédito. Es un desorden para vos. Una vez, la superioridad del varón sobre la mujer fue parte del orden simbólico, pero ahora no hay un dominio puro. En el orden patriarcal, la violencia sexual de un varón sobre una mujer que no fuese su esposa era castigada. En cambio, la violencia sexual de un varón sobre su esposa no era castigada. La violencia contra una mujer que se rebelaba a la autoridad masculina era autorizada. Era un orden simbólico que protegía a las mujeres bajo ciertas condiciones. Ahora ya no hay este orden. [Julia] Kristeva lo dijo ya en un escrito: "Cuando termine el patriarcado no habrá de qué reírse". El patriarcado ha terminado. Algunas llaman *patriarcado* al hecho de que hay varones que oprimen a las mujeres, incluso de peor manera que cuando este estaba instalado. Pero justamente es el signo de que no hay patriarcado. Como signo de esto, yo muestro el hecho de que en los concursos de belleza, en televisión, las jovencitas van acompañadas por el padre y por la madre. No hay un padre que no permita que vaya, que la proteja. No hay orden patriarcal. En los países árabes, sí estoy de acuerdo con que hay patriarcado. Hay esta severidad y protección hacia las mujeres, y reaccionan frente a las faltas al orden de una manera inusitadamente exagerada. Pero yo creo que es porque saben que no se lo puede seguir sosteniendo. Yo encuentro que, en América Latina, el patriarcado ha sido más débil, en el sentido de que los hombres no se hacían responsables de las mujeres y no se hacían responsables por los hijos, por ejemplo.

- *A raíz de un escándalo político, en Paraguay surgieron estadísticas que hablan de un 50 por ciento de mujeres cuyos hijos no son reconocidos. Hay síntomas que nos hablan de que no se puede hablar del final del patriarcado.*

- Este orden simbólico, nosotras dijimos que había terminado por una razón precisa. Es la frase inicial, hay que prestar atención. El patriarcado ha terminado porque no está más en las mentes de las mujeres. Si las mujeres en América Latina, o donde sea, piensan que para que las cosas anden bien es necesario que el hombre sea el jefe de la familia... Si las mujeres siguen diciendo "espero encontrar un hombre que me dirija, que cuide mis hijos y me trate bien"... Si las mujeres siguen teniendo este ideal, el patriarcado está vigente porque siguen sosteniendo la idea de un varón que esté guiándolas a ellas y a sus hijos. El patriarcado como institución antropológica terminó hace dos siglos con la familia nuclear. Quedó como un orden simbólico sostenido por las mujeres que atribuyen al varón la paternidad, el título superior de la familia. En síntesis, aquello que la Iglesia Católica continúa predicando.

- *Este es quizás el punto: en América Latina, la Iglesia es muy fuerte. Por eso le preguntaba sobre este artículo. Creo que no podemos compararnos con el mundo árabe, pero ciertamente hay indicios de que el orden simbólico del patriarcado sigue funcionando.*

- Tengo la impresión de que conozco poco sobre las mujeres de América Latina, no sé si todas están tan oprimidas o aún más que las del mundo árabe. Cuando ustedes se preguntan cómo es que el patriarcado ha muerto, quizás sea una justa reacción porque ustedes todavía sienten, en su cultura femenina, esta cuestión de la primacía simbólica del varón. Si las mujeres creen o esperan el patriarcado, entonces el patriarcado está.

- *Ustedes dicen, entonces, que si yo no creo en el patriarcado, éste no existe. Pero, en los hechos, en una sociedad, ¿es suficiente decir "no creo - no existe" para que, de alguna manera, no tenga más poder?*

- Si tú tienes una relación con un varón y no crees en su virilidad, la pierde. Hay cosas a las que es necesario

darles crédito. Es simbólico. En las relaciones entre varones y mujeres, el crédito que ellas les dan es fundamental. Los varones no permanecen de pie si las mujeres no les dan crédito. Toda la autoridad de los varones les viene de las mujeres. Se ve en la relación de las madres con los hijos varones. Está la necesidad masculina de sostén.

- *Entonces, ¿se podría hablar de un orden simbólico femenino y de uno masculino? ¿Le toca entonces a las madres cambiar su actitud frente al hijo varón, si pretenden esa revolución?*

- No las madres, son las mujeres las que deben cambiar la idea de estar siempre sosteniendo al mundo masculino. Por eso nos acusaron de separatistas, al no querer estar siempre detrás de la virilidad sosteniendo sus pedidos. Hablamos de una acción política. Nosotras no sostenemos más el mundo masculino. Hagan ustedes, hombres, sus cuentas, para ver qué lugar ocupaba la mujer, cuánto les era necesaria. Aprendan a pedir. Pongamos nuevas condiciones. En efecto, algo pasó, porque se ha visto que las legislaciones del mundo entero se han reacomodado. En Italia, cambió el derecho de familia porque las leyes, las condiciones en las que se basaba, ya no existían más. Si el orden social patriarcal es injusto no es a las madres a las que les toca corregirlo. Desgraciadamente, como las mujeres estaban bajo el mando del patriarcado, ¿qué hacían? Se aferraban a sus hijos varones para tener una protección. No pensaban en sus hijas mujeres porque eran las que se iban. Pero en muchas sociedades de América Latina no ocurrió esto y surgieron alianzas estrechísimas entre mujeres y sus hijas.

- *En realidad, es una especie de tradición en nuestras sociedades que las hijas mujeres son las que permanecen con sus madres, cuidándolas en la vejez, por ejemplo. Aunque las cosas están cambiando un poco.*

- Sobre todo creo que en sus países la irresponsabilidad de los padres hizo que las madres jóvenes debieran recurrir a sus madres, a la familia de origen.

- *Usted ha comenzado hablando del partir de sí. Entonces, por ejemplo, esa madre que cría a sus hijos/as, es cierto que no se propone una política*

social, pero también es cierto que, en ese pequeño accionar de querer criar en otro orden simbólico que no sea el patriarcal, produce consecuencias importantes. Invisibles quizás, pero que sí repercuten en el afuera, en lo social.

Cuando pienso en este accionar "pequeño" o singular, pienso también en las consecuencias; por ejemplo, las que tuvieron las Madres de Plaza de Mayo. Ellas se expusieron sobre todo como madres.

—Ellas fueron muy astutas porque tenían que enfrentar un enemigo terrible y lo enfrentaron con la imagen

simbólica más temible para el enemigo, que era la maternidad. En muchos países del mundo se aprendió de ellas esta lección. Porque lo que más teme el varón es ser enfrentado a esta potencia materna. Luego, ellas hicieron una lucha de mujeres, aunque haya estado también presente el sentimiento materno. De todos modos, éste es mi modo de leer esos hechos, en realidad no tiene importancia cómo yo los interpreto, aunque lo que hicieron para mí fue justamente mostrar su rostro de madre al enemigo para paralizarlo.

Las mujeres argentinas desde la perspectiva de otra mujer: Katherine Dreier en Buenos Aires

María Paula Luciani*

Presentación

En la primavera de 1918, la norteamericana Katherine Dreier, de 41 años, llegaba a la Argentina con la intención de relevar las condiciones de vida de la clase obrera y, en especial, de las mujeres.

Se trataba de un personaje multifacético, sobre el cual resulta complejo ofrecer una semblanza breve que, a la vez, le haga justicia. Dreier era, ante todo, una distinguida dama neoyorquina. Su temprana inclinación por el mundo del arte la llevó a formarse en la Brooklyn Art School y en el prestigioso Pratt Institute, pero sus inquietudes excedían ese terreno. Durante la década de 1910, fue una activa sufragista y estuvo comprometida, también, con causas sociales. Fundó un centro comunitario sobre el que poco sabemos hoy, ya que la figura de Dreier ha quedado más bien ligada a la obra de patrocinio y fomento del modernismo que realizó a lo largo de su vida, y en la que su amistad con Marcel Duchamp jugó un rol fundamental.

Las impresiones encontradas que le generó nuestro país quedaron plasmadas en un "diario" de viaje titulado Cinco meses en la Argentina. Desde el punto de vista de una mujer. 1918-1919, del cual hemos seleccionado para su traducción al castellano los dos capítulos que se incluyen en esta sección "Las mujeres de Buenos Aires" y "El entrenamiento profesional de las mujeres". En ellos, se despliega la escudriñadora perspectiva de Dreier sobre los valores, las costumbres y la formación profesional de las mujeres argentinas de aquella época. Como observadora de paso, marcada por las experiencias de su país de origen, la distancia entre lo que ella espera de una "mujer moderna" y la imagen que esboza de la "mujer argentina promedio", es cubierta por una gama variopinta de teorías bosquejadas sin timidez, en su constante afán por comprender la sociedad que ve. Los defectos que observa en la población nativa son explicados por una serie de razones que van desde el peso atribuido a las costumbres españolas sobre las convenciones y usos sociales vigentes en la Argentina, hasta lo que cree un exceso en el consumo de carne por parte de los argentinos.

Los pasajes que figuran a continuación constituyen, entonces, una ventana para asomarnos a la convulsionada Argentina de fines de la década de 1910 y a las posibilidades y límites que ofrecía para el desarrollo de las mujeres de distintas condiciones sociales. Una ventana abierta, claro está, "desde el punto de vista de una mujer" extranjera, y que se consideraba a sí misma libre e independiente.

IDAES-UNSAM

El entrenamiento profesional de las mujeres¹

Katherine Dreier

La única universidad que visité fue la de Medicina, la Escuela Práctica de Medicina, que está localizada en un regio edificio frente al Hospital Nacional de Clínicas, en la calle Córdoba, entre Andes y Junín, lugar en que los estudiantes de medicina reciben su entrenamiento final. El entrenamiento consiste en un curso de siete años; para los boticarios, en uno de cuatro y uno de tres para las parteras. Hay pocas enfermeras entrenadas porque la mayor parte de ese tipo de trabajo es realizado por las Hermanas de la Caridad. El Dr. Moreau ha enfatizado la importancia de este hospital vinculado a la universidad, porque es un espacio en el cual las Hermanas de la Caridad están bajo el control de los doctores. En muchos otros hospitales, que desde el punto de vista edilicio podrían ser mejores, las Hermanas de la Caridad tienen la última palabra y, si no acuerdan con el doctor en cuanto a la medicina que se supone que necesita el paciente, pueden no respetar su autoridad. En consecuencia, los doctores están haciendo un tremendo esfuerzo para luchar en contra de esto. Hasta ahora, no han tenido éxito debido a que las mujeres ricas presionan a favor de la Iglesia Católica, y esto tiene relación en tanto y en cuanto muchos de estos hospitales están bajo control de la Sociedad de Beneficencia. Primero, recorrimos el hospital, que es uno de los más viejos de Buenos Aires y que por ello tiene mucho de esa belleza que nos remonta al pasado. A menudo me pregunto si las personas del pasado amaban la belleza más que nosotros, al punto de ser capaces de crear una atmósfera tan difícil de encontrar en los edificios de los tiempos modernos. Las viejas paredes grises del jardín encerraban paisajes de senderos de árboles,

o lo largo de uno de los cuales vi a un cura caminando meditabundo, o las estatuas viejas, ya grises y casi olvidadas que respiraban una atmósfera de reposo, imperturbables ante el paso del tiempo. Pero, dentro del edificio, el espíritu moderno estaba sobre nosotros. Lentamente, se están reconstruyendo las viejas salas, de acuerdo con parámetros modernos y científicos. Pero los ecos de los viejos tiempos brillaban todavía y traen consigo un espíritu de informalidad despreocupada que una nunca podría encontrar en los hospitales del norte. Como creyeron que yo era una física, me dejaron entrar en la sala de operaciones mientras tenían lugar dos intervenciones. Me impresionó desde el punto de vista higiénico, porque habíamos estado haciendo un *tour* por la ciudad esa mañana, y todo el polvo de las calles parecía estar pegado a nuestro cuerpo. Pero para aquellos pacientes convalecientes a los que les era posible caminar entre los senderos de árboles o sentarse en los bancos a tomar un poco de sol, me parecía que esa atmósfera antigua tenía un efecto sanador del cual nuestros hospitales fríos y científicos carecen. Del hospital cruzamos hacia la escuela, que también ocupa una manzana entera. Aquí tienen una biblioteca muy sofisticada de seiscientos volúmenes, a la que pueden acceder los graduados y llevar los libros a su casa, pero no los estudiantes, que cuentan con pequeños cuartos de lectura donde pueden estudiar sin ser molestados. El salón de conferencias y el cuarto de disecciones se destacan especialmente.

Me interesaba saber el número de mujeres que accedieron al título de químicas. En Buenos Aires hay ochenta y nueve, muchas de las cuales tienen sus

¹ Dreier, Katherine (1920). *Five months in the Argentine. From a woman's point of view. 1918-1919*, New York, Frederic Fairchild Sherman, pp. 38-57.

propios locales. El entrenamiento de la partera la ubica en un estrato superior al de la enfermera. De estas últimas, hay actualmente, unas 2140 registradas en Buenos Aires y prestan un excelente servicio. Como ya dije, los hospitales no entrenan enfermeras porque el cuidado de los pacientes está a cargo de las Hermanas de la Caridad. Pero hace alrededor de veinte años, la Dra. Cecilia Grierson, la primera física de Buenos Aires, inició una escuela de entrenamiento para enfermeras, con un curso de dos años. Estas trabajan generalmente para familias, de manera privada. Todas las nodrizas son registradas ante la junta de salud pública. Lo que también me llamó la atención es que todos los vendedores de vegetales, frutas, dulces y tortas, los barberos, y demás, tienen que estar registrados allí y son inspeccionados una vez por semana.

Buenos Aires cuenta con alrededor de cincuenta y nueve mujeres dedicadas a la física, una ingeniera que se recibió este año, 1919, y seis abogadas, si tomamos el censo de 1910. De estas últimas, algunas incluso manejan sus propios estudios. Me interesó mucho saber si las abogadas intervenían en los juicios

públicos, y me topé con la información de que la manera de manejar aquí la ley es bastante distinta respecto de los usos anglosajones. En lugar de hacerse un juicio con jurado, los expedientes se remiten a la Cámara de Justicia. Solamente cuando un caso se eleva a juicio por tercera vez, se sostiene un juicio *in voce* ante la cámara; esto implica que los abogados en persona defienden el caso. No hay objeciones en cuanto a que las mujeres cumplan con este rol, aunque nunca lo han hecho, porque la instancia del tercer juicio es muy atípica. Hasta donde pude averiguar, ellas han tenido el privilegio de presentar expedientes por muchos años, y esto me ayudó a pensar en las luces y sombras de todos los países. Esta realización debería reubicarnos en una posición de humildad, porque más allá de la posición general de las mujeres en la Argentina, una queda sorprendida por la libertad de estas profesionales en contraste con la posición de sus equivalentes en Inglaterra, donde se ha permitido que las mujeres estudien derecho pero no que lo ejerzan, al menos hasta hace muy poco, desde que sucedió la guerra.

Las mujeres de Buenos Aires¹

Katherine Dreier

Me gustaría dar mi impresión al lector que no conoce América del Sur sobre las pocas mujeres que caminan por Buenos Aires exceptuando las horas entre las cinco y las siete de la tarde, cuando hacen sus compras o pasean por la calle Florida, su Quinta Avenida. Florida es una calle tan estrecha que durante estas horas de congestión no se permite pasar a los vehículos y se transforma en peatonal. En ese momento las jóvenes se encuentran con sus amigos y tienen la oportunidad de saludarse mutuamente. Porque debemos recordar que ninguna jovencita tiene posibilidad de hablar a solas con un hombre, a menos que esté comprometida con él. Ella puede saludarlo en la calle y estimo que mantienen un lenguaje de miradas, porque no entiendo de qué otra manera se las ingeniarían para llegar alguna vez a comprometerse, si nunca se les permite hablarse entre sí, salvo que esté presente una tercera persona.

Esta actitud, absolutamente importante para que una mujer se case, es casi incomprensible. Recuerdo una tarde en la casa de un conocido cuya hija deseaba conocer América del Norte. Pertenecía a una familia muy distinguida pero venida a menos y que, como no estaba casada, debía mantenerse. Se sentía muy limitada en el trabajo que se le permitía hacer para ganarse la vida, porque tenía que hacerlo tan discretamente que las personas comunes no supieran que estaba en una posición en la que tenía que ganarse la vida. Eso empezó a afectarle los nervios, deseaba ir a un país donde nadie la conociera y donde pudiera ganarse la vida con libertad. Su madre estaba completamente consternada por este capricho y

creía que eso interferiría con cualquier oportunidad de casamiento. Traté de explicarle a su madre que su hija correspondía al nuevo tipo de mujer soltera, que en general no quiere casarse. Como era extremadamente hermosa, le di a entender que si su hija fuera a los Estados Unidos, seguramente tendría muchas oportunidades, aunque no creía que las aceptara. "Después de todo", le dije, "no es tan terrible, seguramente que en su familia o en la de su esposo, o de algún pariente, hay alguna mujer soltera". ¡No! ¡Nadie de su familia había quedado soltera; nadie conectado de alguna forma con ellos había quedado soltero; y era una terrible calamidad que tales caprichos entraran en la mente de su hija! Le dije que debería ser duro para ella. Afortunadamente para mí, yo pertenecía a una familia que, hasta donde recordaba, estaba acostumbrada a semejantes excentricidades, y además, que las solteras habían estado muy conformes con sus vidas. Pero eso no sucedía en Sudamérica. En América del Sur se educa completamente a las muchachas para que se casen. Para una mujer moderna, es desagradable ver que a pequeñas de siete y ocho años piensan en la belleza, y he visto a una niña de diez años, durante el Carnaval, cenando a la medianoche con su padre y un pequeño de once años en un restaurante de moda. Ella tenía todos los modos de una mujer de mundo, pellizcándose y empolvándose, torciendo sus pequeños brazos para que la luz se reflejara mejor en su brazalete y en sus anillos, y su padre, encantado. Recuerdo la desesperación de una mujer muy elegante que daba clases particulares, ante la actitud de la madre de una de sus alumnas, que

¹ Dreier, Katherine (1920). *Five months in the Argentine. From a woman's point of view. 1918-1919*, New York, Frederic Fairchild Sherman, pp. 123-126.

era muy ambiciosa. Esta madre estaba horrorizada ante las ansias de conocimiento que tenía su hija. Odiaba verla leer todo lo que fuera serio, pero permitía que leyera todas las novelas francesas que se pudieran conseguir en Sudamérica, y de las peores, no de las mejores. Cada vez que encontraba a la niña leyendo algo serio que de alguna manera había logrado contrabandear dentro de la casa, la madre lloraba: "¡Querida, aleja de ti ese libro horrible inmediatamente! ¡te pondrás vieja y arrugada antes de tiempo y nadie querrá casarse contigo!". La mujer promedio en la Argentina tiene solo dos intereses: parece manejar únicamente dos cuestiones: el amor y la maternidad.

De todo lo que pude saber, la educación de la joven mujer argentina de familia rica, consistía en saber tan poco como fuera posible de lo fundamental, pero aparentar ser brillante en sociedad. Muchas de ellas escriben versos encantadores; otras cantan con un aire casi profesional de soprano operística. Una chica debe estar adiestrada pero no educada.

Esta forma de educación hace que una chaperona sea esencial. He visto a acompañantes tan preocupadas por sus protegidas que si se escabullían por un segundo para susurrarle algo a su joven, sientan deliberadamente a una hermana entre la joven y el hombre que, habiéndose fijado antes en ella en el cine, se había asegurado un asiento en la misma fila. Esta separación de los sexos hace que muchos hombres jóvenes, aun sin ninguna intención de casarse, se comprometan solamente para tener una casa a dónde ir por las tardes. Esta actitud se aprecia especialmente entre los hombres solteros que hay en Buenos Aires flotando en la marea de los negocios, ya que es imposible tener acceso a la vida de familia sin estar comprometido. Luego, cuando se harta, el muchacho sencillamente no regresa una noche, y luego de una semana la familia se da cuenta de que se ha roto el compromiso. Parece difícil para la chica, excepto cuando ella juega el mismo juego. Pero si uno tiene en mente que la joven argentina promedio es criada con la sola idea de casarse—porque el casamiento, y no la felicidad, es lo importante—se puede intuir el golpe que significa para ella.

Ahora bien, cuando el compromiso se toma en serio, se toma realmente muy en serio. Un pequeño y triste incidente tuvo lugar mientras yo estuve allí, en

el círculo que frecuentaba. Un joven, impulsado por espíritu de malicia, robó de la habitación de un amigo la fotografía de su la hermana de este amigo. Como está absolutamente en contra de la etiqueta en la Argentina que un joven lleve consigo la foto de una mujer joven sin estar comprometido, esta acción dejó a la joven, a la que no conocía, en una posición muy precaria. Ella ni siquiera conocía al muchacho. Todo se hizo con ánimo de provocar daño, lo que tuvo su clímax cuando él mostró el retrato a un grupo de jóvenes hombres, diciéndoles que era un retrato de su prometida. El no sabía que la joven ya estaba comprometida y que, desafortunadamente, su verdadero prometido estaba presente cuando mostró el retrato. Una puede inmediatamente imaginar la consternación en el corazón de un argentino al ver que otro hombre muestra la foto de su futura esposa como novia de su rival. Tan furioso estaba el auténtico prometido que tuvieron que pasar meses hasta que pudiera controlar su ardiente temperamento sudamericano, incluso para acercarse a la casa y averiguar la verdad. La pobre joven, inconsciente de la causa de abandono tan repentino, cayó enferma y no fue sino hasta que su padre buscó al joven y le preguntó por los motivos de su frialdad que descubrió lo que había sucedido. Al principio, no pudo obtener nada del apesadumbrado amante pero, poco a poco, ganó su confianza y le contó la historia. No hace falta decir que la pareja se unió felizmente, pero eso fue todo lo que sus amigos pudieron hacer para evitar un duelo.

Se jugó una broma realmente ofensiva para en un país donde las convenciones son tan rígidas: donde un hombre nunca le hablaría a una amiga en la calle porque la pondría en jaque su posición, aunque la conociera íntimamente desde la niñez como para llamarla por su primer nombre. Tanto Huret como Hammerton hablan de esto y los argentinos a quienes consulté dijeron que todavía existía esta costumbre. Para la protección de la mujer, un hombre nunca debería hablarle, porque si lo hiciera, o bien se pensaría que ella es su esposa o su amante. Como todos se conocen con todos, si un hombre casado le habla a una mujer que está casada pero que no es su esposa, el público concluye que debe ser su amante, y si él no está casado, llegan a la misma conclusión. Recuerdo con qué asombro vi a un amigo / conocido

argentino cruzarse a una calle lateral cuando me vino a venir. Me había prometido unos libros, pero la promesa se le había olvidado y, sabiendo cuánto los quería, por temor de afectar tanto su reputación como la mía si se lo hubiera visto hablándome, su única escapatoria fue desaparecer. Siempre me ha parecido que no era sólo para proteger a las mujeres, sino a sí mismos que los hombres actuaban de ese modo. Porque, ciertamente pone los nervios de punta que todo el mundo tenga siempre presente en sus mentes el tema del sexo.

Por lo tanto, fue un alivio para mí encontrar un joven argentino casado con una europea, quien estaba tan fuera de sospecha que pudo escoltarme desde Buenos Aires hasta su *estancia*², en un viaje de una noche, que implicó cenar y desayunar conmigo en el tren. Cuando le pregunté cómo se animaba a pasar por alto las convenciones, se rió y dijo que siempre lo hacía -y que, aunque la gente debía ser educada- había que empezar a hacer algo para cambiar esas costumbres. Además me aclaró que todos lo conocían. Me hizo dar cuenta cuán libres somos, después de todo, cuando llevamos una vida sin sospechas de los demás. Aquí había un hombre con quién podía transgredir la convención y del que nadie pensaba mal - y por otro lado, había otro que con quien ni siquiera podía ser cortés en la vía pública, debido a las suspicacias.

Esta actitud de los hombres hacia las mujeres en la calle, se encuentra en todos los lugares públicos. Una de las cosas que más llama la atención de un extranjero es la falta de mujeres formando parte de auditorios en general. Ninguna mujer de clase alta se sienta jamás en un asiento que no esté en un palco, excepto en el Colón, el Odeón o algún otro teatro. En el Colón, hay una sección completa separada sólo para mujeres, de modo que las mujeres que no pueden ir con sus esposos o con sus padres, pero que quieren ir a escuchar una ópera, o un concierto o una gala, puedan ir de todos modos. El precio de un palco para ver las mejores películas rondaban los veinte pesos, lo que equivale aproximadamente a ocho dólares. Me pareció escandaloso gastar tanto para tan poco. Los precios para ver buenas obras eran escandalosos. Por ejemplo, las butacas para escuchar

a la orquesta de la Compañía de Brule, que tocaba en el Odeón costaban diez pesos; el palco más barato, sesenta. Tal es el precio de una noche de entretenimiento. Estos precios no son solamente de los teatros, sino también de los libros, lo cual los transforma en un objeto de lujo, cosa muy desalentadora para las personas de ingresos modestos y gusto refinado. Como las mujeres tienen mucho tiempo libre en Buenos Aires, especialmente se hecha de menos que no haya bibliotecas gratuitas o ambulantes a las que valga la pena asociarse. Hay espléndidas bibliotecas de referencia, especialmente una vinculada a la Escuela Práctica de Medicina, y una biblioteca de Derecho en el Congreso, que antes solamente era accesible para los miembros del Senado y de la Cámara de Diputados, pero que gracias a los Socialistas, ahora está abierta a todos. Sin embargo, respecto de bibliotecas de literatura general, no hay nada parecido a lo que tenemos aquí. Unas pocas librerías tienen básicamente novelas-basura.

La Prensa también tiene una pequeña biblioteca abierta al público, en la que se pueden encontrar libros estándar, especialmente de arte, ciencia y filosofía. Pero como no les ha parecido necesario actualizar el catálogo desde 1916, se puede rápidamente percibir que cualquiera que desee mantenerse al día se enfrenta con serias dificultades, dado el precio de los libros a menos que sean personas con recursos. Como en muchas otras ramas del comercio, la ganancia en la venta de libros me parece enorme. Cuando dije que me parecía una política equivocada, me dijeron que era esencial ya que las ventas eran pocas y distaban mucho de las que sucedían en otros países. Esto redundaba en un círculo vicioso porque las personas que aman los libros no pueden comprarlos debido a los precios exorbitantes y los vendedores de libros no pueden venderlos a precios más bajos debido a los pocos clientes que tienen.

La temporada de teatro es breve; tan breve, que prácticamente durante ocho meses al año la única recreación que tiene la gente son las películas. Por lo tanto, se va al cine como única forma de esparcimiento o a ver unas pocas compañías y *vodeviles* de tercera

² En castellano en el original

o cuarta categoría, a los que una mujer decente no puede asistir. Las sesiones de cine de la noche comienzan a las nueve o a las nueve y media, y tienen tres partes, a las que se puede asistir por separado si se desea. Siempre me divertí ver filas y filas de automóviles elegantes estacionados frente a un cine. Había algo absurdo en toda esta ampulosidad y lujo frente a algo tan plebeyo. Como estaba empeñada en contribuir a civilizar a esta buena gente en su actitud hacia las mujeres, siempre intentaba sentarme en los asientos de la platea. Sin embargo, no siempre podía cumplir mi deseo en todos los cine-teatro a los que fui, porque el hábito de los argentinos de galantear a cada mujer que veían lo hacía imposible. Una vez lo intenté, donde un famoso bailarín cerraba cada sección de películas, tuve que cambiar de asiento tres veces en total. Puede verse que si no se tiene el espíritu de una misionera en el corazón, se pierde rápidamente interés por asistir a estos lugares. El Sr. Hammerton habla de esto también. Él no podía sugerir a su mujer que asistiera, porque se sentía incómoda entre tantos hombres y tan pocas mujeres. La primera vez que fui conté el número de mujeres en la sala y había en total once mujeres, sin contarme a mí misma. En una sala de tamaño promedio como las de los pequeños teatros que se ven en Nueva York.

Incluso, durante los cinco meses que estuve allí, la gente comenzó a inclinarse por el cambio; se veían más mujeres que antes en la platea. Pertenecían más bien a lo más representativo de las mujeres que trabajaban. Pero fácilmente puede captarse lo difícil que es este cambio de actitudes, cuando, incluso en las grandes reuniones sindicales, se ve que las mujeres se sientan en palcos y no en las plateas o en reuniones regulares se sientan todas las mujeres al frente y los hombres quedaban detrás, parados o sentados; entonces, se comienza a entender un poco cuán profundamente atadas están todas las clases a la convención de la segregación de los sexos.

Una mujer rusa a la que conocí en una reunión sindical, y que había pasado muchos años en Nueva York, me dijo que yo no tenía idea de cuán atadas a estas convenciones estaban incluso las mujeres

trabajadoras; que le había sido muy difícil persuadir a sus amigas de que era perfectamente adecuado asistir a las reuniones sindicales. No podían entender que esto fuera cierto. Repetían una y otra vez: "Pero solamente las malas mujeres quieren ir a las reuniones de los hombres". No obstante, específicamente en este asunto, el trabajador argentino parece más avanzado que los nuestros, porque parece haber captado el hecho de que solamente uniéndose todos los trabajadores, ya sean hombres o mujeres, será posible mejorar sus propios estándares de vida. Por lo tanto, ellos pertenecen a los mismos sindicatos, pero las mujeres pagan aportes más bajos por que por el mismo trabajo reciben salarios más bajos.

Es muy difícil dar una imagen verdadera de la posición de las mujeres en la Argentina para aquellos que no conocen España. Es casi imposible trasladarse a una época de tales convenciones, que no se han experimentado personalmente, y que contienen tanto de los vestigios de las creencias musulmanas, para quienes una mujer era una posesión que debía apartarse de los otros hombres. Y la Argentina supera a España en ser española.

Es una tierra de tremendos contrastes. El que existe entre las pocas mujeres delicadas y profesionales —mujeres que están a la altura de cualquier gran mujer del mundo— y la joven promedio, cuyo único interés parece ser casarse y lograr lo mejor posible ese objetivo, es mucho más marcado que en otros países.

La argentina de buena posición, que representa a las viejas familias argentinas de varias generaciones, es un ser gentil, encantador y de voz dulce que, sin embargo, tiene poca iniciativa y energía para estar a la altura de las crecientes demandas de la mujer moderna. Resulta hermosa al observarla, con sus grandes y lánguidos ojos oscuros y sus modales delicados.

El *nouveau riche*,³ en contraste, es agresivo, ordinario y vulgar. Las fortunas se han hecho tan rápido en Argentina, por supuesto con algunas excepciones, que gente de bajo rango y, después de todo, sin las más finas cualidades emula, en general,

³ En francés en el original

a la aristocracia de los países más antiguos. Así las cosas, mezclarse con los adinerados genera poco placer. No solamente son groseros y vulgares los cuerpos de estos hombres y mujeres, al punto de que a veces se destila repulsión al estar rodeada sólo por esta clase de gente cuando se va a restaurantes y teatros, sino que muchos rasgos mezquinos y detestables les hacen reír, porque los encuentran divertidos. Como, por ejemplo, cuando los niños roban la propina que se le deja al camarero.

Los filósofos de la India creen en una teoría sobre "el cuerpo astral, o el cuerpo que es "vehículo de las emociones" y se degrada al comer carne. Así, aquellas personas que desean vivir en un plano espiritual deben prescindir de ese tipo de comida porque "hace que el cuerpo astral o vehículo de las emociones" se torne vulgar, porque se sigue que "el hombre cuyo cuerpo astral es del tipo más vulgar, estará esencialmente inclinado a las variedades más burdas de la pasión y la emoción...". Esto puede explicar por qué los argentinos en general, que son grandes consumidores de carne, carecen de todas las cualidades delicadas que hacen que la vida del espíritu sea dominante. Porque el menú del argentino promedio es el siguiente: desayuno europeo de café y panecillos, almuerzo entre las once y media y las doce, que consiste en carne fría y ensalada, sopa, y un plato de huevo y macarrones, carne caliente con verdura, postre, fruta y café; la cena, que en general se toma a las ocho y media o nueve, consiste en *bors d'oeuvres*,⁴ sopa, pescado, entrada, guarnición, ave, verduras, postre, fruta y café. Todos conocemos las terribles condiciones que había hace unos años, en los corrales de los alrededores de Chicago, las que sólo se modificaron cuando Upton Sinclair, a través de su vívido libro *The Jungle*, enardeció tanto al público — como Mary McDowell dijo—, que fue capaz de lograr en seis meses lo que ella no había podido hacer en veinte años de trabajo en el distrito. C. W. Leadbeater escribe: "Los sentimientos de nerviosismo y depresión profunda, que son tan comunes, se deben mayormente a esa desagradable influencia, que se expande como una plaga sobre la ciudad. No sé cuántos miles de animales se matan cada día, pero el número es muy

elevado. Recuerden que cada uno de esos animales es una entidad definida... Recuerden que cada una continúa emanando sus sentimientos de indignación y horror ante toda la injusticia y el tormento que se les inflige. Reaccionan, la mayoría de las veces, sobre aquellos que son menos capaces de resistir (sobre los niños y las personas sensibles). Esa ciudad es un lugar horrible para criar a los niños, un lugar donde toda la atmósfera tanto física como psíquica está cargada con los vahos de la sangre y con todo lo que ello significa". Seguramente hay mucha gente que se burlará de estas teorías. Aunque me son familiares desde hace años, no me hicieron mella hasta que vine a vivir a Buenos Aires. Había visitado Chicago, y pasé una noche en el asentamiento de la señorita McDowell en los corrales, pero lleva más de unos días de visita tomar conciencia de la atmósfera física. No se pueden probar ciertas teorías fácilmente y, aun así, es posible que den respuesta a una sola cuestión. ¿Por qué sería tan pesada la atmósfera de Buenos Aires? ¿Por qué especialmente las mujeres, que tienen una constitución más delicada, están oprimidas por una depresión cuya única salida son las lágrimas? Tantas mujeres extranjeras casadas con argentinos, y felizmente casadas, me han dicho que a veces quieren llorar sin saber por qué. Se lo adjudican al clima, lo que puede ser correcto, pero esta teoría de los filósofos indios, me parece que explica mejor la causa de la atmósfera depresiva que hace que hace que sea difícil aún para los más fuertes elevarse por sobre un muy bajo nivel de espíritu y de modales. ¿Y por qué debería el europeo medio hundirse en los niveles estándares que encuentran en la Argentina, en lugar de mantener los propios? Encuentro que los hombres, por supuesto con algunas excepciones, que habían venido a hacer fortuna y que, por ser sensibles, habían intentado mantener sus parámetros, se habían vuelto taciturnos y habían envejecido más allá de sus años. Sudamérica tenía un efecto curioso sobre ellos.

Como ya dije, lo importante para la vida de una mujer en la Argentina es casarse, no alcanzar la felicidad. Esta máxima está tan fuertemente arraigada en la mente de una mujer que una vez casada soporta casi cualquier cosa antes que enfrentar lidiar con el

⁴ En francés en el original

ostracismo de un divorcio o la desgracia de quedarse solteras. Es un secreto a voces que muchos hombres, casi la mayoría podría decirse, tiene varios hogares. Sin embargo, cuando hace unos años, un grupo de ciudadanos progresistas intentó recolectar firmas para que se aprobara una ley de divorcio, que garantizara el divorcio absoluto, las mismas mujeres cuyos maridos cometían las irregularidades más flagrantes, y cuyos matrimonios no eran sino mera burla vacía, se negaron a firmar por miedo a quedar en el ostracismo. Es muy patético este miedo a quedar aislado del propio grupo. Una está dispuesta a comprenderlo, no obstante comprende cuán poca vida puede ofrecerle a una argentina promedio más allá del hogar. Como una europea casada con un argentino me dijo: "El contraste entre la riqueza de la vida en Europa y lo que es en Argentina es tal que, aún cinco años después, apenas me puedo acostumbrar. En Europa, la vida intelectual es tan vivida que cae como maná del cielo, pero aquí no hay maná para recoger, todo tiene que surgir desde dentro de uno. El círculo es tan pequeño, los intereses tan comerciales, que a menos que uno tenga mentalmente una naturaleza vivida y fuerte, uno se torna superficial como todos los demás. Tampoco se puede culpar a la gente; el ambiente es tan relajante que sólo se puede mantener la rutina social, y eso es mortal para el espíritu. Fuera de la vida social, la vida es muy estéril, excepto para las mujeres profesionales -y qué argentina de recursos es criada para ello-, si su matrimonio fracasa tienen una mente lo suficientemente entrenada para soportarlo?". Para la mayor parte de estas mujeres, el casamiento significa simplemente una hermosa casa, un collar de perlas y muchos hijos. Como me preguntó un caballero norteamericano, que había vivido varios años en la Argentina "¿Qué más quiere una mujer? Mi respuesta fue que algunas mujeres preferirían un esposo fiel y altos ideales para sus hijos". A lo que él respondió "Es tan extraño cómo uno se acostumbra a las cosas...; supongo que uno se acostumbraría al infierno y lo extrañaríamos si alguien nos sacara de ahí". Ese extraordinario poder de la raza humana nos hace capaces de acostumbrarnos al "infierno", porque una se da cuenta de cuántas otras naciones se han mezclado con los españoles; es extraño cómo el hombre promedio de cualquier nación naturalmente se retrotrae a la conveniente actitud de pensar que la mujer es

esclava del hombre. Se acostumbran a ello porque la mujer promedio se conforma con esa posición, y debemos recordar que Sudamérica está mayoritariamente poblada por hombres que vienen a hacer su fortuna, que dejan atrás a sus familias, o bien por jóvenes solteros, que se casan con mujeres argentinas con un punto de vista masculino sobre ellas mismas y sobre la vida.

John Fisher Frase, en su libro *The Amazing Argentine*, describe a las argentinas "entre las mejores madres del mundo". Si la indulgencia en lugar de educación representa a una buena madre, entonces las argentinas pueden reclamar esa posición. Pero me pareció que las argentinas tenían una idea muy confusa de lo que es una buena madre. Me pareció que sobre enfatizan el cuidado físico, aunque incluso en esto permiten que sus hijos coman demasiado y a todas horas del día, que es una de las causas de la baja vitalidad de los niños pequeños en la Argentina y de la alta tasa de mortalidad, ya que el 62 por ciento de los niños mueren. Es bastante patético ver cómo la madre argentina abandonará todo placer personal y dedicará todo su tiempo y energía a su hijo, simplemente para malcriarlo, no para educarlo. No se enseña a los niños ningún tipo de autocontrol, y ni siquiera se los reprime cuando deliberadamente arrojan los vasos de la mesa en un restaurante para su especial diversión. Actualmente, las argentinas tampoco pueden esperar que los hombres ejerciten su autocontrol en asuntos sexuales, cuando sus madres deliberadamente tienen sirvientas bonitas en la casa para el placer físico de sus hijos varones, o los padres pagan todos los gastos manteniéndoles una amante. ¿Cómo pueden aprender a autocontrolarse cuando sus padres viven por encima de sus medios y permiten que sus hijos los acompañen cuando van a pedir adelantos por sus cosechas para pagar deudas previas? La tan mencionada riqueza en la Argentina parecía muy inestable. Los miembros de las grandes firmas de arte y de joyería me dijeron que en sus libros contables tenían cuentas sin saldar por miles y miles de dólares de las así llamadas familias acaudaladas, y se preguntaban si alguna vez las iban a poder cobrar. Y, a pesar de que la aristocracia del dinero era tan pro- Aliados, me dijeron una y otra vez que cualquier familia estaría contenta de que sus hijas se casaran con algún miembro de las familias germano-argentinas, porque de ser así, se asegurarían de que

sus hijas podrían mantener el estilo de vida al que estaban acostumbradas. Entendí lo que quería decir esto cuando fui a una pensión del Ejército de Salvación, donde conocí a una dama argentina que se había hundido en este estado junto con su hija, no por su culpa, sino por falta de educación y por los instintos de juego que su marido nunca pudo aprender a controlar. El juego, creo, es el gran vicio argentino. Está fomentado más que descalificado por la lotería oficial, que se juega cada semana, en la que dos veces por año uno puede ganar medio millón de pesos. Todo esto tiende a exhibir la falta de autocontrol en la vida del joven argentino promedio, y mi argumento era que hasta que la mujer argentina no cambiara su punto de vista, no mejoraría la situación. No se puede ser indulgente con un niño y luego esperar que un milagro lo vuelva virtuoso. La base de la virtud es el autocontrol.

Katherine Fullerton Gerould, en un artículo titulado "The New Simplicity", que apareció el invierno pasado en la *Revista Harper*, habla sobre la actitud hacia el trabajo en los nuevos países. Entre otras cosas dice: "Pero había otra fuerza siempre en funcionamiento. Excepto en aquella parte del país en que al principio se importaban esclavos y donde los mantuvieron tanto como pudieron, más o menos prevalecieron los estándares pioneros. Estamos en un país nuevo; prescindimos, por fuerza, (como en otras colonias) de muchas de las comodidades heredadas. Nuestro amor por la independencia personal (no pienso en términos políticos) era una especie de camuflaje protector. La fuerte simplicidad de la escena pionera alimentó en nosotros el disgusto de ser servidos inoportunamente. Porque teníamos que hacer ciertas cosas por nosotros mismos, desarrollamos la preferencia por hacerlas y el disgusto ante la interposición constante de otro ser humano en los procesos más privados de la existencia". Cito esto porque ella habla de "otras colonias". Esta también era mi idea antes de ir a América del Sur. Pensaba que había un vínculo fuerte que hacía semejantes a todas las colonias, un lazo que surgía del aislamiento del pionero. Pero en Sudamérica sentí que los españoles habían traído consigo el sentimiento

del Este, que los moros habían dejado tan marcado en la civilización española. Su esposa favorita tenía que ser atendida por otros. Entonces, estuve muy interesada en preguntarle a una mujer argentina, que había vivido tanto en el campo como en Buenos Aires, por esas jóvenes sirvientas que uno veía tan a menudo en las casas semi-elegantes y que atendían a *soitrées*⁵ que no empezaban sino hasta las nueve y media, cuando deberían estar arropadas en la cama. La mujer se sonrojó al responder: "Oh, tú sabes, somos muy arcaicos aquí. En general, son las hijas ilegítimas del dueño de casa, porque se dieron cuenta de que eran más fieles y las mejores sirvientas, sobre todo en el campo." Todo se remonta a la idea original que ya he mencionado: la tradición de la actitud esclava, debe atenderse a la esposa como a una mujer favorita. Aún hoy hay mujeres argentinas, aunque no todas, que no objetan tener "la constante interposición de otro ser humano", sino que incluso aceptan que las sirva una media hermana de sus hijos. Demandan servicio a cualquier precio y lo obtienen. Imaginen el punto de vista que no encuentra objeción moral alguna en tener esposos o padres que críen sirvientas que los cuiden y aumenten su confort físico. Y naturalmente, a causa de esto, entre las mujeres existen celos como no he visto jamás en otros países.

Me asombró ver cómo se trataba al sirviente promedio. Se exigía que las cocineras, por ejemplo, durmieran en despensas construidas al través, en la mitad de la cocina, que parecían haber sido pensadas para almacenamiento. Eran oscuras y sin ventilación, casi diría armarios amplios, dispuestos a lo ancho de la pared final de la cocina, que, como todas las habitaciones en América del Sur, tiene unos quince pies de alto. Contra la pared de la despensa, había una escalera sobre la que la cocinera debía trepar, y en su interior, un catre. Sin ventilación, con el calor de la cocina subiendo hacia el techo y tornaba el ambiente sofocante. Aquí se esperaba que ella descansara, en un catre sin colchón y solamente con una manta de campo, incluso sin sábanas. Noté que en muchas casas las señoras no le proporcionaban sábanas a la servidumbre, porque las consideraban un

⁵ En francés en el original

lujo innecesario. Y sin embargo, en este Mundo del Revés en más de un sentido, hay un sindicato que agrupa a todo el personal doméstico. En Buenos Aires, los salarios son mucho más bajos que en Nueva York, aunque antes de la guerra era al revés. La causa de este cambio no la puedo explicar. La respuesta superficial que me daban era la guerra. Pero por qué nosotros, en Norte América, sufríamos la falta de personal de servicio, mientras que en Sudamérica abundaba en los últimos cuatro años. Fue una de las preguntas para las cuales no pude encontrar respuesta.

La convención, no la moralidad, es, hoy día, la fuerza del poder de la mujer promedio en la Argentina. Cuando esta actitud se expande, se vuelve un peligro para el desarrollo del país. Muchos creen que es la influencia de la Iglesia Católica la que ha traído consigo esta actitud general. Aun los católicos fervientes de otros países quedan impactados ante la condición de la Iglesia Católica tal y como existe allí hoy. Parece que la Iglesia al ser estatal trabaja para perjudicar tanto los mejores intereses del Estado como los de la Iglesia; porque parece que Roma no puede interferir con la designación de preladados cuando la Iglesia es del Estado. Yo, que siempre he admirado las finas cualidades de la Iglesia Católica, me sorprendí al encontrar que en la Argentina muchas de las condiciones existían para que el protestante medio estuviera en su contra. La aceptación de la inmoralidad de los sacerdotes es sorprendente. Conozco muchas católicas fervientes que no se atrevían a confesarse debido a lo que se les decía allí, y de otras que se habían vuelto ateas a causa de su primera experiencia en el confesionario cuando eran niñas. Los comentarios cínicos que se hacían respecto de la cercanía de los monasterios y de los conventos -ya que donde se

encontraba uno, se encontraba el otro- producían asombro y hacían que uno se diera cuenta por lo comentarios de la gente distinguida de cuánto se había hundido la Iglesia. Recordé el impacto que sentí en Roma, cuando un sacerdote que me quería convertir al Catolicismo me dijo, cuando yo aduje la usual ruptura del voto de castidad entre los sacerdotes, que un cura no tomaba votos de castidad sino de celibato. Tales distinciones, que solo pueden conducir a la desintegración y la inmoralidad, se encuentran en la Argentina.

Le conté a un fervoroso católico de Norte América, que había pasado siete años recorriendo Sudamérica, las condiciones en que yo había encontrado la Argentina, y le pregunté cómo era que el Papa permitía que persistieran. Me explicó que Roma no podía interferir cuando la Iglesia dependía del Estado. Enfatizó la tragedia que representaba para Roma esta actitud del Estado, ya que el grueso de la cultura de Sudamérica había sido traída por los jesuitas. Muchos países sudamericanos prohíben actualmente que se envíen nuevos hombres. Como el hombre que aspira a cura en América del Sur rara vez es de lo mejor, porque los hombres capaces, en general se dedican a los negocios, y como el Estado no permite que entre nueva sangre y nueva cultura, esto implicará la desaparición gradual de la cultura de aquellos distritos cuya población es demasiado escasa como para que la gente culta se asiente allí. El aislamiento y las distancias son tales que nunca atraerán a personas cultas, salvo que se trate de misioneros. Esto quiere decir que el mercantilismo se abrirá paso a menos que suceda algo inesperado y que el espíritu del mercantilismo reciba su cheque también.

Traducción y selección de María Paula Luciani

Conmemoraciones patrióticas y mujeres: los desafíos del presente en el Bicentenario de la Revolución de Mayo

Mirta Zaida Lobato*

Las conmemoraciones de los Bicentenarios de las revoluciones de independencia en América latina tienen una dimensión simbólica especial, pues el continente se enfrenta a numerosos desafíos. El más importante es el que se relaciona con los procesos políticos de construcción de democracias y de diversas formas de ciudadanía, que plantea la necesidad de poner límites a las *democracias exclusivas*, pues, como señala Geneviève Fraisse, ellas no enuncian las reglas de la exclusión sino que lo hacen "por una serie de impedimentos reales e imaginarios, jurídicos y médicos, literarios y filosóficos". Nuestro país no es una excepción.

Hace 100 años, cuando las jóvenes naciones podían mostrar los logros obtenidos, el relato histórico se asociaba a los acontecimientos heroicos que reforzaban la identidad nacional y proyectaban al país hacia el porvenir. Todos los festejos del primer Centenario estaban vertebrados por el fervor patriótico (inauguraciones de estatuas de los próceres revolucionarios, símbolos —bandera, escarapela, himno—, desfiles) y la elite gobernante podía mostrar con optimismo los logros obtenidos: crecimiento de la producción, de las exportaciones, de las importaciones, de las obras de infraestructura (puertos, redes tranviarias y ferroviarias). Para el evento, llegaron al país numerosos representantes extranjeros, se realizaron suntuosos banquetes, bailes, actos, desfiles que movilizaron a la población, a los empleados del Estado y a los maestros y alumnos de las escuelas públicas.

Para garantizar estos actos era necesario evitar que se produjeran manifestaciones callejeras de oposición o se desarrollaran conmemoraciones críticas. Tuvieron que impedir la circulación de los símbolos de las organizaciones anarquistas, como la bandera roja, y acallar los cantos revolucionarios. También era importante enfrentarse con el cosmopolitismo y el internacionalismo de los trabajadores sobre todo en la ciudad de Buenos Aires, centro de los festejos conmemorativos. Argentina había cambiado y nuevos actores sociales, políticos y culturales reclamaban un lugar en las narrativas nacionales pero no todos estaban dispuestos a abrir las puertas de una mayor participación. Diferentes miembros de la elite imaginaron que el mejor antídoto frente a esos *otros* heterogéneos sería la intensificación del proceso de argentinización, apoyado firmemente en las ideas nacionalistas y católicas. El patriotismo adquirió ribetes xenófobos y una parte importante de la población trabajadora fue marginada. Las mujeres formaban parte de las fuerzas del trabajo y habían organizado asociaciones gremiales para reclamar por sus derechos, el más importante estaba representado por la consigna de "igual salario por igual trabajo".

Las conmemoraciones, las felices y las que no lo son tanto, constituyen momentos en los que se reflexiona sobre lo realizado, y sirven también para hacer visibles las demandas y para exteriorizar las protestas. Aunque hubo reclamos, los festejos del Centenario no fueron empañados y la celebración

* IIEGE- Revista *Mora*

fue acompañada por numerosas actividades, entre ellas quisiera destacar las que organizaron dos grupos de mujeres: las "damas de la sociedad" y las universitarias, pues son indicios, también, del grado de movilización y organización que habían logrado algunas mujeres.

En 1910, aquellas congregadas en el Consejo Nacional de Mujeres (en adelante CNM) organizaron un congreso en el que demandaron, claramente, cuestiones relacionadas con los derechos civiles. Esta asociación se creó hacia fines de 1900 para reunir a todas las organizaciones femeninas de la República, su alcance era nacional y se puede afirmar que fue una alianza entre mujeres de diverso signo político, pues inicialmente estaban juntas Cecilia Grierson, reconocida por su militancia feminista, y Alvina van Praet de Salas, ex presidenta de la Sociedad de Beneficencia, con una mirada más limitada en cuanto a la magnitud de los derechos a obtener y a la calidad y alcances de la emancipación femenina. La actividad desplegada en el CNM muestra los puntos de acción común y las disidencias. La igualdad jurídica que incluía la cuestión del divorcio y el reconocimiento pleno de los derechos políticos, trazó la línea de separación, que se hizo evidente con la división del CNM, la formación de la Asociación de Universitarias Argentinas y la organización de dos congresos en el contexto del Centenario. Las demandas de ambos grupos se insertaban en un tejido discursivo en el que predominaba el valor asignado a la ciencia y a la educación como pasos para lograr el progreso y, ésta noción, se articulaba con la modificación del estatus jurídico subordinado de las mujeres.

El CNM organizó el *Primer Congreso Patriótico de Señoras*, colocándose así bajo el manto protector de la Nación cuyos orígenes se remontaban a los sucesos de Mayo y se asociaban también con la pujanza y el crecimiento alcanzado. Participaron en ese congreso Alvina van Praet de Sala, Belén Tezano de Oliver, Mercedes Pujato Crespo, Dolores Lavalle de Lavalle, Carmen S. de Pandolfini, Celia Lapalma de

Emery, Carolina F. Jaimes y Adelia Di Carlo entre las conocidas. La Asociación de Universitarias Argentina organizó el *Primer Congreso Femenino Internacional* del que participaron reconocidas feministas como Julieta Lanteri, Cecilia Grierson, Elvira y Ernestina López, Alicia Moreau, Petrona Eyle, Juana Beggino, Paulina Luisi, Belén Sárraga, Fenia Chertcoff, Carolina Muzilli y Elvira Rawson de Dellepiane como un modo de "ofrecer un homenaje a la fecha gloriosa de la independencia de su patria".¹ En algunas intervenciones fue claramente expresada la oposición a la acción de las asociaciones de beneficencia, pues el Estado apoyaba sólo a aquellas que profesaban una religión determinada. Consideraban que la beneficencia debía ser laica y el Estado, el responsable de resolver los problemas sociales.

En la sesión inaugural del *Primer Congreso Femenino Internacional*, Ernestina López dio un discurso donde se establecieron los objetivos de la reunión. Ellas querían establecer lazos de unión entre todas las mujeres, sin distinciones sociales y de clase, detrás del pensamiento común de educación e instrucción femenina, para modificar prejuicios, mejorar la situación social y, sobre todo, "contribuir a la obra de la emancipación de la mujer". Ernestina López destacó, también, que la legislación había establecido la desigualdad entre las personas y que la injusticia se hacía sentir desde el hogar, pues en él las mujeres eran dependientes de los hombres. Esa noción de dependencia tenía nefastas consecuencias, pues de ella se derivaba la idea de la incapacidad femenina, lo que se traducía en las limitaciones para disponer libremente de sus bienes y para ejercer la tutela de los menores.

Los derechos civiles, políticos y sociales fueron temas desarrollados tanto por las representantes argentinas como por las extranjeras, mostrando que el debate sobre la condición femenina formaba parte de un movimiento más amplio que cruzaba las fronteras nacionales, por eso proponían la formación de federaciones regionales e internacionales.

¹ *Congreso Femenino Internacional*, Buenos Aires, 18 de mayo de 1910, Sesión inaugural, Discurso de la Dra. Ernestina A. López, Las citas corresponden a las págs. 34, 37, 42 y 44.

Es imposible dar cuenta en estas páginas de todas las acciones emprendidas por mujeres de ideologías diversas para reclamar por la igualdad civil, el derecho al divorcio, la igualdad salarial, el derecho a votar. Todas las veces que se discutió el papel de las mujeres en la vida pública política y laboral se plantearon cuestionamientos, se reforzaron estereotipos y emergieron prejuicios, algunos de los cuales tienen una larga perdurabilidad. Me parece que la cuestión de los derechos políticos puede servir para expresar mejor esta idea. Los derechos políticos fueron reconocidos a nivel nacional en 1947, lo que no implica desconocer la movilización anterior ni los ensayos realizados a nivel, en las provincias de San Juan o Santa Fe. Los años cuarenta fueron tiempos en los que se estaba dando forma a un nuevo movimiento político, el peronismo, y a nuevos liderazgos, los de Juan Domingo Perón y Eva Perón. En 1951, las mujeres pudieron votar, y, de hecho, lo hicieron en las elecciones posteriores, pero quedó pendiente el reconocimiento de su capacidad para ser elegidas. Los lugares de decisión eran para los varones. Razón y virtudes republicanas eran su patrimonio y el discurso sexuado de la política construyó, diría que con fuerza, imágenes de mujeres desquiciadas, descentradas, desnaturalizadas que se alejaban de los ideales femeninos.

En 1947, se extendió el derecho a sufragar a las mujeres y, aunque no hubo limitaciones formales, el número de representantes fue escaso. Por ejemplo, apenas un 6%, en promedio, de los cargos de diputados nacionales fueron ocupados por mujeres, en el extenso período que se extiende entre 1952 y 1993. Por eso, tras algunos debates, movilizaciones y presiones se sancionó una ley, en 1991, que establecía una cuota (cupó femenino) para integrar las listas de candidatos a cargos electivos. La nueva legislación implicó una mayor participación femenina en los cuerpos legislativos y en las comisiones parlamentarias, y se incluyeron en la agenda política, temáticas relacionadas con las particulares situaciones que vivían y viven las mujeres.

A pesar de todo ese proceso, en cada nueva elección se vuelve a discutir la cuestión de las capacidades femeninas y, por eso, por el efecto de repetición, por el solo hecho de realizarse, es posible pensar que ello implica cuestionar la legitimidad de

cualquier intervención pública/política de las mujeres, ya que la palabra capacidad según el diccionario de la Real Academia Española tiene significados precisos, pues es tanto la idoneidad, talento o cualidad que dispone a *alguien* para el buen ejercicio de algo, como la competencia para ejercer personalmente un derecho y el cumplimiento de una obligación y, en el plano jurídico, es también la aptitud para ser sujeto de derechos y obligaciones.

Cuando las mujeres ocupan la escena pública aparecen algunas imágenes recurrentes. Ángeles satánicos, seres descentrados, fuera de quicio, condenadas al fracaso, amenazadas por la deshonra, son algunas de las expresiones más frecuentes que se repiten en contextos diferentes, aunque ya no resuenan del mismo modo. En el varón en cambio no hay tensión entre virtud, honra, política y derechos. Para las mujeres en cambio sus experiencias laborales, culturales y políticas estaban cruzadas por diferentes líneas de tensión, como la oposición entre honra, virtud y trabajo, entre belleza y virtud o capacidad, entre razón y pasión. La belleza era incompatible con la virtud, el trabajo y la política y de ello se derivaron otras ideas, las mujeres que se dedican a la política, al estudio y al trabajo son feas, conflictivas y buscan alterar el orden natural. De algún modo eso incidió para que muchas mujeres que lucharon y luchan por los derechos femeninos se sintieran incómodas frente a la palabra feministas. Incluso en nuestro país, Eva Perón, una mujer que ocupó y ocupa un lugar indiscutido en la historia de los derechos femeninos, expresó respecto a las tradiciones feministas que ella "Ni era soltera entrada en años, ni era tan fea por otra parte como para ocupar un puesto así... por lo general, en el mundo, desde las feministas inglesas hasta aquí, (el feminismo) pertenece, casi con exclusivo derecho, a las mujeres de ese tipo". Las banderas de una de las corrientes feministas fueron levantadas, por ejemplo, por Alicia Moreau de Justo en su libro *la Mujer en la Democracia*. Allí señalaba que

El movimiento feminista es un movimiento social organizado con el propósito explícito de reformar la legislación, de abrir carreras, de mejorar las condiciones de trabajo y hacer desaparecer los prejuicios y las prácticas que impiden a la mujer desenvolverse en su vida con libertad y sin más limitaciones

que las que nacen de sus naturales condiciones individuales. No es, como equivocadamente suponen algunos, la guerra de la mujer contra el hombre, el desplazamiento de éste o la igualdad contraria a la naturaleza misma.

Volver la mirada hacia el pasado junto con las realizaciones del presente representa un desafío: el trabajo conjunto de todas las personas para que desaparezcan los prejuicios y las prácticas que tantas desigualdades e injusticias generan. La conmemoración del Bicentenario de la Revolución de Mayo nos pone de cara frente a los retos de los tiempos que vivimos. Las posiciones alcanzadas por muchas mujeres no deberían dejarnos tranquilas cuando sigue vigente la amenaza de la discriminación indirecta o invisible. O, lo que es peor, cuando persisten y se constituyen redes de prostitución, de tráfico de mujeres, de niñas, de jóvenes que, aunque tienen como punto de partida la pobreza y el desamparo, se insertan en redes delictivas, que cuentan muchas veces con la complicidad de las autoridades y que someten a las personas al maltrato (incluye golpes y violaciones de todo tipo). La existencia de esas redes no sólo NO debe ser tolerada sino que, principalmente, debe ser combatida. Las niñas, las jovencitas son convertidas en mercancías pues se compran, se venden, se usan, se tiran y aunque producen dinero no son cualquier mercancía, son seres humanos que no tienen ninguna posibilidad de elección.

El presente es complejo, la sociedad se nos presenta como fragmentada, con algunos derechos conculcados, aun en los marcos de esfuerzos y reconocimientos por parte de diferentes gobiernos. Sigue vigente la marginación de amplias franjas de la población, donde las mujeres de las clases populares condensan las formas que asumen la pobreza, la precariedad, las formas encubiertas de desempleo. No es solo eso, el desafío del presente es cómo articular la consolidación de un estado democrático que no se asiente, básicamente, sobre el trípode patrimonialismo-asistencialismo-represión o que ponga en tensión permanente las ideas de justicia y libertad, con otras demandas como la de los derechos reproductivos o el derecho a elegir que tantas discusiones y oposiciones genera.

Cuando todavía resonaban los tambores y el ruido de las armas de la guerra de independencia, Petrona Rosende, directora de *La Ajaba*, un periódico que apareció en 1830, escribía: "El talento de las mujeres nada tiene que envidiarle al del hombre para ejercer el arte, la ciencia y el creativo" agregaría además el poder y sobre todo el poder para transformar. Al evocar estas palabras, casi dos siglos después, diría que lo que hace falta, entonces, es tanto el interés por establecer los nexos entre sociedad, demandas y política, sea la del Estado o la de los partidos y coaliciones políticas, como el reconocimiento, el nuestro y el de ellos, para que vivamos en una sociedad más equitativa y plural.

Frente al Bicentenario

Dora Barrancos*

Lejos de la autocomplacencia, el Bicentenario debe ser la oportunidad de una sincera reflexión acerca de lo que nos aconteció como sociedad. Debe significar, ante todo, la ocasión de un balance profundo acerca de nuestros avatares y de nuestros desgarros, una invitación a pensar en los obstáculos para constituirnos como una comunidad en la que se garantice "el derecho a tener derechos". Propongo que repasemos especialmente la dimensión de las exclusiones en el plazo que media desde el Centenario.

A fines del siglo XIX, cuando las guerras intestinas parecieron encontrar un freno, asumimos el desafío de constituirnos como Nación. Las fuerzas liberales parecían entonces convencidas de la necesidad de garantizar la soberanía individual, dentro de un orden republicano investido por los principios de igualdad. Pero nuestros liberales, en verdad, estuvieron más tentados por las vertientes conservadoras, de modo que el ingreso a la Argentina moderna se hizo con numerosas exclusiones: no todos –y mucho menos todas– tenían asegurada la condición de sujetos de derecho. A tono con la envidia evolutiva del período y de sus incontestables matices racialistas, se creía que nuestras marcas de origen indiano eran un grave obstáculo para el desarrollo de una sociedad pujante en donde parecía inexorable el destello de la razón.

Pero el proceso de la modernización finisecular requirió de la conquista militar de los territorios patagónicos ocupados por pueblos aborígenes, y recordaré que desde el inicio de la ocupación hispánica se había negado el derecho de gentes a los indígenas. La devaluación aborígen coincidió con la sobrevaluación de las poblaciones europeas, cuya inmigración fue

solicitada como un paliativo eugénico, como la posibilidad de hacernos de riqueza material, de descollar culturalmente y asegurarnos un lugar reconocido en el orbe. Pero se trataba de una utopía, ya que es bien sabido que las masas inmigrantes procedían en gran medida de los márgenes de Europa, que en buena parte provenían de medios rurales y que apenas eran alfabetas. Entre los miles y miles venidos de ultramar no fueran pocas las mujeres, y estas poseían menos ilustración aun que los varones. Si la decepción de nuestros liberales fue grande, no lo fue menos el empeño para educar a los recién llegados y a su descendencia. La educación, pensada para resolver el problema de las poblaciones "atrasadas", locales y extranjeras, proveyéndolas de recursos para alcanzar la ciudadanía, significó un notable proceso de expansión de los beneficios letrados, casi único en Latinoamérica. Nuestro país se constituyó en una de las naciones con menor número de analfabetos de la región en las primeras décadas del siglo pasado. De este modo, si los agentes del poder político oligárquico se caracterizaron por la exclusión, la educación fundamental, en contrapunto, garantizó un proceso que tendía a la nivelación integradora.

La ampliación política pudo ser conquistada por las nuevas fuerzas sociales, representadas por los segmentos medios en ascenso, por la multiplicación del número de asalariados, por el aumento de diversos grupos de trabajadores. La "cuestión social" se agitaba a la par de la expansión de las ideologías cercanas al proletariado, al anarquismo y al socialismo, que revelaron fuerte implantación en los medios urbanos

* IIEGE/ CONICET

y que urgían -con disímil radicalidad- a una sociedad igualitaria. El gobierno de Hipólito Yrigoyen, surgido en 1916 de la Unión Cívica Radical (nueva fuerza política que combatía al "Régimen"), respondió a las demandas de participación de ese variopinto arco social. Aunque resultaron significativos los avances en materia de mejoras para los grupos subalternos, el radicalismo fue vacilante en lo que atañe a las convicciones civiles más progresivas, a pesar de su raigambre liberal. Una buena parte de sus partidarios no cumplaba, por ejemplo, con el divorcio vincular, y aunque no eran pocos los que abogaban por el voto de las mujeres, no había en sus filas entero convencimiento sobre esa medida, comenzando por la opinión del propio Yrigoyen. A pesar de sus dilaciones progresivas, fue un conjunto de fuerzas ultra conservadoras, militares y civiles las que lo derrocaron en 1930, iniciándose así una larga era de golpes militares que suspendieron repetidamente el estado de derecho. De este modo, las derechas autoritarias se sucedieron en el poder.

Propongo que el particular empinamiento intelectual de esas derechas en nuestro país, su hostigamiento a los sectores populares, que les obtura las formas de inclusión, tienen mucho que ver con los atributos letrados conquistados gracias a la educación pública. La hipótesis que sostengo es que nuestras derechas se han crispado con la capacidad simbólica de la *democracia letrada* que parecía ser más efectiva que la *democracia política*. Imitaba a nuestras derechas que los "guarangos" fueran en verdad letrados y que insistieran en la procura de reconocimiento. Pocos países latinoamericanos han visto un desarrollo tan vigoroso de las formaciones de derecha como en nuestro medio, y me refiero especialmente a la enjundia intelectual que gozaron.

La inclusión social obtenida con el peronismo fue, en buena medida, paradójica, pues surgió como una consecuencia no querida por ciertos bastiones de derecha que, sin embargo, sirvieron de incubadora. El peronismo, por cierto, fue el fenómeno político más notable de la segunda mitad del siglo xx, su complejidad no acaba de escudriñarse. Los procesos de redistribución que se vivieron bajo el peronismo -tanto de orden

material como simbólico- implicaron, sin lugar a dudas, el acceso a derechos en gran escala para las mayorías, pero también incrementaron la distribución de la "civilidad" con prerrogativas fundamentales, como el voto de las mujeres, la igualación de la filiación y el divorcio vincular. Es igualmente cierto que esa era en que se consumió una conquista de mayor igualación no significó completa libertad, ya que convivieron los tonos autoritarios con el magma de la expansión de derechos.

Con la derrota del peronismo y su completa marginación, la inclusión y la exclusión política fueron como diástole y sístole en una sociedad en la que reverberaban, además, los acontecimientos internacionales de la década de 1960, apelando a la radicalidad. El programa de la inclusión definitiva de las masas populares reconoció muchos vertederos, fue impetuosa la palabra y también el derramamiento de sangre. Se trató, efectivamente, de una utopía agonística, en muchos aspectos equivocada e incompleta, pero no puede negarse que esa generación fue una de las más convictas en el credo de la igualdad social, que fue más lejos que ninguna otra en la interpelación a las formas de injusticia. Ningún error, ninguna intemperancia, ningún desenfreno cometido por la exacerbación utopista puede justificar la violación de los derechos humanos. El terrorismo de Estado es, sin duda, el proceso más siniestro de toda nuestra historia. La evocación de ese pasado reciente es lacerante al punto tal de que cuando hablamos de *memoria* hay una operación que lo hace coincidir con ese período, como si compartieran semiología. Los años monstruosos de la desaparición forzada, de las torturas, del exterminio, de la apropiación de niñas y niños, del exilio obligado, de la persecución, del espanto, impregnan con un sentido trágico nuestra vida como Nación.

Frente al Bicentenario, estos años gravitan con un peso excepcional, y si hemos de pensar el futuro, es imprescindible demorarnos en el desvarío atroz del Estado de excepción. Sin duda, es obligarnos a pensar cómo cerrar definitivamente un ciclo aciago, cómo podemos preservar inclusión con justicia, derechos con libertad, equidad con diversidad.

Reunir poemas en vida: una cuestión estética, política y de mercado

Silvia Jurovietzky*

Lucía De Leone**

Varia reunida, una nueva sección de la revista *Mora*, se interesa en esta ocasión por un fenómeno editorial que viene registrándose en los últimos años: la aparición de las obras reunidas de poetas.

Desde siempre, la voz del patriarcado impregna las acepciones del diccionario: "Poeta/-isa: Persona que escribe poesía. El femenino tradicional y más usado es *poetisa*". Subvirtiendo una de las propiedades de la lengua que es su economía, donde el artículo y/ o el adjetivo desambiguan el uso de un término como *poeta* (el/la poeta), se produce la formación de una nueva palabra mediante el sufijo *-isa*. Esa sufijación, en el caso del término "poetisa", sugiere connotaciones que van desde lo afectivo a lo despectivo. Bajo esta lógica, una mujer que escribe poemas sería una poetisa, vale decir, una poeta añiñada o una poeta "menor". Esta operación, sin embargo, no se registra para la narrativa o en el discurso dramático, donde hay flexiones de género (narrador y narradora, dramaturgo y dramaturga) y no la creación de una nueva palabra.

Jorge Luis Borges se quejaba de las chillonerías de comadrita de "la Storni" (donde el elemento despreciativo surge de la asociación del diminutivo y la selección lexical), probablemente porque su escritura no se confina solo al *campito* de la poesía confesional amorosa. Es en estos casos cuando el mito biográfico o las ficciones críticas explican, mediante el desengaño amoroso, la enfermedad o la locura, la prolongación de una obra que tendría que haberse detenido con el matrimonio y la maternidad.

En los últimos tiempos, se desestima por políticamente incorrecto el uso de "poetisa", y no por

casualidad la muerte del término antecede a la emergencia de las obras reunidas escritas por mujeres vivas, por *poetas*.

La escritura poética habilita que una mínima cantidad de materia verbal se presente cargada de un máximo sentido. Esta *compacidad*, junto con el ritmo, es lo que ya en 1924 Iuri Tiniánov destacaba como aquello que hace específico al discurso poético, y quizá sea esta condición material la que le permite a la poesía (a diferencia de la narrativa) adaptarse mejor a ser agrupada como *completa* o como *reunida* en un solo tomo.

Las *obras completas* como concepto resultan un objeto preexistente, que ya forma parte de la tradición cultural, y su función es la de recopilar la producción de escritores de manera casi siempre póstuma, por razones que acaso tengan que ver con disponer de manera definitiva los escritos que estaban desperdigados en libros agotados o en papeles sin editar. En este sentido, al mismo tiempo que las *obras completas* reafirman la colocación de las poetas dentro del canon (es el caso de Alfonsina Storni, Olga Orozco, Alejandra Pizamik), propician una lectura en la que la muerte real de la autora supondría una clausura.

La novedad de la *obra reunida* consiste en poner a los lectores frente a un volumen que, si bien se pretende más abarcador que cada título por separado, promete una totalidad siempre precaria, ya que el hecho de estar vivas permite a las poetas el rediseño de la obra y su intervención, aunque sea parcial, en las políticas de edición.

* Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE) / Instituto de Literatura Hispanoamericana (ILH) / Instituto de Literatura Argentina (UBA).

** IIEGE / ILH (UBA) / CONICET.

Con el cambio de siglo, Adriana Hidalgo, Bajo la Luna, Ediciones del Dock, entre no muchas otras editoriales, decidieron abrir un camino: editar poesía en obras reunidas, poniendo en cuestión la tradicional confección de antologías, selecciones de una producción poética mayor aún en curso. En el marco de esta nueva zona de emergencia, es notorio que, salvo la de Arnaldo Calveyra, todas las demás obras reunidas responden a la firma de mujeres: Juana Bignozzi, Mirta Rosenberg, Irene Gruss, Diana Bellessi, Liliana Lukin. Esta camada de poetas se diferencia de las que ellas llaman sus *mayores*—Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Olga Orozco, Delmira Agustini, Susana Thénon, Amelia Biagioni, Alejandra Pizarnik, Marosa di Giorgio—en que estas últimas tuvieron que esperar la muerte para que su obra se agrupara e ingresara en la instancia consagratoria de *obra completa*.

Precisamente, por recopilar textos de escritoras aún vivas, las obras reunidas permiten que ellas mismas revean y corrijan, es decir, posibilitan la revisión y, a su vez, la recomodación de la obra escrita. En esta instancia editorial, muchas escritoras, por diversas razones, deciden quitar algunos poemas e incluso libros enteros. Si bien la reedición de títulos sueltos habilita estas operaciones, las obras reunidas además traen un plus: hacerlo en relación con la totalidad de lo publicado, no solo a partir de determinados criterios editoriales, sino también con el ojo de la escritora frente a su entera producción, y no el de sus herederos, cuyos valores y motivaciones, en algunos casos, poco tienen que ver con los de la literatura.

En la edición de obras reunidas incide una serie de factores fundamentales. Entre ellos, la extensión, ya que algunas adquieren la dimensión de *libros ladrillo*, y así ganan visibilidad física al ocupar un espacio destacado en las librerías y bibliotecas personales, y la organización interna, con prólogos a cargo de expertos, con reordenamientos de la propia obra, a pesar de seguirse en muchos casos el parámetro de la cronología.

Un punto en el que detenerse es el criterio editorial en la titulación de estos libros: no solo se encuentran los clásicos enunciados de *obra reunida*, *poesía reunida* u *obra poética reunida*, sino que muchos de los títulos funcionan como enunciados que

aportan otros sentidos y que inscriben la obra recopilada en una futuridad cercana. En *La mitad de la verdad. Obra poética reunida (1982-2007)* de Irene Gruss, el término *mitad* y la periodización propuesta instan a esperar la segunda mitad prometida de esos textos. Otro caso es el libro de Diana Bellessi que se denomina *Tener lo que se tiene. Poesía reunida*, título que deja entrever la idea de que se publica lo que *se tiene* hasta ese momento de la edición y que probablemente habrá de completarse más adelante. Es llamativo, además, que sean editoriales dirigidas por jóvenes profesionales, muchos de ellos formados en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, que bajan al lugar del subtítulo un concepto antiguo y polémico como el de *obra*, tan ligado a las estéticas románticas.

Una serie de interrogantes guía esta sección. Las preguntas rectoras son si las obras reunidas colaboran en el proceso de legitimación de las poetas, que son agentes del campo cultural tradicionalmente soslayados, y qué efectos tienen en la escritura de las autoras, en tanto estos libros representan una instancia de reconocimiento pero, al mismo tiempo, despiertan el fantasma de su muerte. Las reflexiones que siguen giran en torno al hecho de si las obras reunidas contribuyen—como afirma la crítica Francine Masiello— a la formación de nuevos hábitos de lectura y a la construcción de un nuevo tipo de lector. Por último, se presta atención a cuáles son las políticas editoriales que se ponen en juego con estas ediciones que—como afirman los editores de Bajo la Luna—al compás que promueven una importante repercusión económica en las ventas, apelan a un mercado tradicionalmente cautivo para estas obras, el del circuito de lectura que se ciñe a un *entre nos* poetas que leen a otros poetas.

Las distintas voces que intervienen en *Varia reunida* son: la de la crítica literaria norteamericana Francine Masiello, que cuenta con una larga trayectoria en la investigación sobre problemas de género y política, las vinculaciones entre escritura de mujeres latinoamericanas y los procesos de modernización, entre otros, y que en esta ocasión analiza cómo se construye una lectura a partir de una obra completa o reunida, a diferencia de la construcción de sentido que propone cada libro en forma autónoma; la de Silvia Jurovietzky, investigadora y también poeta, que

se refiere a los modos de construcción de la autoría femenina en torno de la edición de las *Poesías completas* de Emma Barrandéguy, una figura desconocida o conocida subsidiariamente por su vinculación afectivo-laboral con la escritora y periodista argentina Salvadora Medina Onrubia; la de Diana Bellesi, quien reflexiona desde su condición de poeta

sobre la experiencia de haber sido la suya una de las obras reunidas más importantes del presente. Por último, son las propias editoriales, como Adriana Hidalgo y Bajo la Luna, las que ofrecen su punto de vista sobre este fenómeno que involucra, como fuimos anticipando, cuestiones estéticas, políticas y de mercado.

Francine Masiello*

"¿Quién reedita a un fantasma?"

Amelia Biagioni

"Imaginar la ausencia / propia en otras manos: /
¿qué detalle es el que queda?"

Diana Bellessi

En la historia literaria española se narra, un acontecimiento fundador: la viuda de Juan Boscán publica, en 1543, la obra de su difunto marido junto con algunos poemas de Garcilaso de la Vega. Con gran éxito en el Siglo de Oro, el libro alcanzó diecinueve ediciones hasta 1569, año en que se publica una colección de los poemas de Garcilaso, exclusivamente. Con poco más de un lustro de distancia, los textos de Garcilaso vuelven a aparecer, esta vez con "anotaciones y enmiendas" del catedrático Francisco Sánchez de las Brozas, de la Universidad de Salamanca. Sigue encaminada la que será la edición comentada más importante de Garcilaso, la del poeta Fernando de Herrera, publicada en 1580. Así se inicia, en la tradición hispánica, la idea de la "obra completa" y desde este marco, Garcilaso pasa a ser, como se anuncia en la portada de la versión del brocense, "El príncipe de los poetas castellanos".

Pero, pensemos en la anatomía de la "obra completa". Las cuatro publicaciones que abarcan la obra de Garcilaso tienen como proyecto lanzar un "clásico" para la literatura española. La idea sigue la línea de consagración que ofrecieron los antiguos a

Virgilio y después, los poetas del renacimiento a Dante y Petrarca. El volumen póstumo, con notas de comentarista, pone en evidencia los talentos del maestro. ¿Un fenómeno del mercado? Quizás. Pero también se ofrece como un signo de respeto, el reconocimiento de una obra que vale la pena conservar y poner al alcance del público lector. Se necesita un detalle más para completar el panorama: la consagración académica (en el caso de Garcilaso, el catedrático Brozas) y la consagración del poeta por uno de sus pares (el poeta Herrera) trabajan juntas para levantar la imagen del autor. Parecería, desde aquel dorado siglo, que la voz del crítico-poeta superara la del profesor. Dicho esto, avanzamos a la cuestión de la obra reunida/obra completa en nuestros días.

Las pequeñas editoriales —entre ellas Adriana Hidalgo, Bajo la luna, El Dock— y también las consagradas —Fondo de Cultura Económica, Emecé y Planeta— han vuelto a descubrir el valor del *marketing* de la poesía y, más aún, de la obra reunida; estas publicaciones forman parte de una estrategia de promoción y venta, y de un aumento en la circulación y el consumo. En la Argentina el fenómeno del *big booken* poesía, el de las "obras completas" u "obras reunidas", se ha hecho más visible en los años recientes, a partir de la publicación de la obra de Juan L. Ortiz, la de Hugo Padeletti (en tres tomos) y los *Poemas completos* de Néstor Perlongher. Se venden: son un *succes de scandale* pero también un *succes d'estime*. Abren las costuras del canoñ nacional a las

* Universidad de California en Berkeley.

¹ Para la historia de estas publicaciones, ver Gallego Morell, Antonio (1979). *Los comentaristas de Garcilaso de la Vega*, Granada, Universidad de Granada.

fuerzas contundentes de la poesía. Circulan, son apreciados; descubren un contenido y una forma, que apelan al público lector, además de acompañar el auge del género poético en la Argentina, que tuvo mayor repercusión, sobre todo, a partir de la década de los 80. Por fin, se empieza a aceptar que el género duradero en la Argentina no es, como se suponía y como los críticos nos han hecho creer, la novela sino la poesía.

A veces —pienso en los casos de Alejandra Pizamik, Néstor Perlongher y Marosa di Giorgio—, se editan varias veces las obras, agregando nuevos textos descubiertos que habían sido ignorados. Otras, se saca a relucir a un autor que había pasado al olvido; también se resalta al poeta tímido, el que huye de toda publicidad (pienso en algunos poetas que viven a distancia de la capital como Hugo Padeletti o Aldo Oliva, o fuera del país como Arnaldo Calveyra). Finalmente, y contrario a la tradición del Siglo de Oro que elogiaba al poeta póstumamente, el fenómeno de la *obra reunida* que ha surgido en los últimos años y que festeja al autor en vida, viene a ser una manera de darnos una imagen de la poesía en flujo, permite ver una obra literaria en vías de construcción, sabiendo que en el futuro, este curso se ampliará de acuerdo a las nuevas miradas y ritmos que el poeta dará a su poesía.

En estas páginas, quiero recordar la publicación de la obra reunida o completa con respecto a las poetas mujeres y, muy especialmente, las publicaciones recientes de Diana Bellessi y de Amelia Biagioni, ambas de 2009, y de una poesía deslumbrante. Además —y contra la necesidad articulada en los 80, cuando se insistía en que las poetas formaran una especie de *lobby* para poder ocupar un lugar—, los textos evidencian una conquista lograda. Las poetas están a la venta y con público admirador. Obra de peso en su doble aspecto (las ediciones son costosas, pero también, por el número de páginas —la edición de Diana Bellessi excede las 1200 páginas—, hay que hablar de *peso* en su aspecto más estricto), la publicación de estos libros nos dice que es imposible pensar la evolución de las letras argentinas sin tomar en cuenta a las poetas. Desde luego, la obra reunida es un himno al poeta, pero también significa un ejercicio editorial de intentar abarcarlo todo, de unir los fragmentos, de archivar la historia, de revelar

ineditos, de ofrecer una vista panorámica y de declarar, en última instancia, el estado saludable de la poesía en general.

Encuadernado en papel, el libro de poesía declara su presencia contundente frente a la circulación de poemas en la red y frente a los textos efímeros que aparecen en diarios y revistas. Surge entonces una pregunta: ¿cómo explicar la venta del libro frente a las múltiples posibilidades de lectura (gratis) que se ofrecen en los diarios o en la pantalla? ¿Será que queremos poseer un objeto material y de peso, un símbolo concreto de la persona del poeta, un recordatorio de su presencia? ¿La *obra reunida* actúa como metáfora de la persona del escritor? Pienso, no sin cierta ironía, que este gran volumen de poesía nos seduce por su extensión de páginas y compite en el mercado con la *memoire* de la figura célebre. Con tanto interés en las historias vitales, el diario íntimo y la recuperación de cartas, si no la vida escandalosa del político, el subalterno o la estrella de cine, las obras reunidas de las poetas también ofrecen una manera de representar la figura del autor.

Si, por un lado, la publicación de la poesía reunida sostiene ciertos mitos (la celebridad, por ejemplo), por el otro, corrige las metáforas sentimentales que sostenemos en torno al autor. Así, algunos habíamos pensado en Marosa di Giorgio, la rara; Biagioni, la solitaria; Bellessi, la feminista. Sin embargo, al estar con la obra reunida en la mano, vemos de pronto que se derrumban los prejuicios; el texto da la posibilidad de reconstruir la figura del autor a partir de nuestra lectura.

Si la obra reunida pretende exponer una imagen totalizante del autor (el resultado de una carrera madura, unida desde los orígenes), también permite ver el proceso de evolución de una escritura. A caballo entre dos mundos, entonces, el libro propone una *summa* del autor, una constelación de tendencias, estilos y voces; al mismo tiempo que expone el proceso de escribir. Pero siempre hay una ironía, porque la *obra reunida* parece deshacerse de su presunta unidad, precisamente, en el momento en que lector toma el libro entre sus manos. Allí, presenciamos no un *fait accompli*, una obra totalizadora, sino un lento y cuidadoso baile en el cual, paso a paso, los fragmentos de la poesía completa se revelan. Vemos, por lo tanto, un sistema literario en el

cual los hilos se entretrejen, se deshacen y se vuelven a componer. Toda solidez de la obra, todo sentido de completitud se descompone en el aire. Quedamos, a pesar del concepto de obra reunida, con una serie de hojas sueltas que piden nuestra lectura para darle sentido y forma (por no hablar de la posibilidad de no seguir leyendo en el orden sugerido por el índice del libro; entonces se arma otra lectura que se rompe con los hilos cronológicos instalados en el texto).

Estamos leyendo y construyendo al mismo tiempo; y lo que es más, desde la materialidad de la obra presentada, edificamos la autobiografía (imaginada) de un escritor. Será la cara pública de la vida privada. Otra vez, "Borges y yo". Porque tenemos en mano toda una vida en verso donde las figuras retóricas están en pugna, donde la métrica clásica se empuja contra el verso libre, donde los tropismos entran en conflicto, donde las distintas voces del poeta se pelean por afirmarse. Así, vamos construyendo la imagen de un escritor desde la lectura de los fragmentos que pertenecen a su obra reunida.

En la ópera, la coreografía está diseñada para ayudarnos a escuchar la música con más claridad. Lo mismo ocurre en la presentación de la obra literaria reunida. Según el orden que se ofrece, si se agregan textos inéditos, si se incluyen, como en la espléndida *obra reunida* de Mirta Rosenberg, las traducciones que ella misma había hecho al castellano de algunos poetas extranjeros; el ensamblaje nos enseña a escuchar y leer, de otra manera, la voz del autor. Pensamos, entonces, en el caso de Mirta, en su trabajo de traducción al lado de una poesía propia tan sensible a los giros de lenguaje, donde el vaivén entre el castellano y el inglés se siente en cada libro. La voz que habíamos conocido a través de los libros previos o los poemas sueltos aquí adquiere densidad e inesperada textura, cuando vemos con toda claridad que es imposible separar el ejercicio de traducir de la creación poética propia.

La *obra reunida* también nos enseña a leer los espacios textuales. Se asemeja a un mapa que el lector, benigno cartógrafo, va armando poco a poco para adquirir mejor entendimiento de la disposición de espacio y tiempo. De esta manera, el lector sigue las líneas rectas y los puntos cardinales, sigue las transversales y los *cul de sac*; aprende de los espacios cerrados (la casa, el hotel, el estudio) así como de los

terrenos abiertos (los campos, los ríos, las calles) que aparecen nombrados en la poesía; también aprende de los silencios que podrían equivaler a los huecos o vacíos en los espacios ya nombrados. El libro de poemas reunidos nos permite viajar por una carretera zigzagante sobre terreno a veces desconocido u otras veces, cercano e íntimo.

Frecuento una serie de libros que reposan en mi biblioteca; las obras reunidas o completas de las poetas como Alfonsina Storni y Alejandra Pizarnik, Susana Thénon y Olga Orozco, Marosá di Giorgio y Juana Bignozzi, Mirta Rosenberg e Irene Gruss, y ahora las de Diana Bellessi y Amelia Biagioni. Lecturas indispensables, forman parte de mi familia. Más que las obras sueltas, estos libros se arman como pequeñas personas, íntegras y completas. Cada vez que abro la tapa de uno de estos volúmenes, me encuentro con las poetas como si fueran viejas amigas; en su conjunto, las veo como pequeñas exploradoras, pilotos que agarran vuelo y me invitan a seguir su estela. La *obra reunida* me proporciona la sensación de haberme acercado a la persona completa del autor. Se expone, se contradice, me carga con sus tics y manías; a veces logra seducirme, a veces me indigna también. Leo las palabras de la otra como las de una persona de larga vida que se me entrega; para mí, se trata de una propuesta de gran consecuencia humana. Descubro que la voz de la *obra reunida* termina siendo mi interlocutora. Entre las dos, conquistamos el mapamundi, somos expertas en navegación.

Pero, seamos francos ¿qué hacemos para entrar a leer un libro que muchas veces excede las 500 páginas? Lo colocamos en una mesa y allí empezamos a dar vueltas —el baile previo a la lectura— porque tememos que la actividad que nos espera sea, quizás, abrumadora. Así, acariciamos el libro poco antes de empezar la lectura; estudiamos el diseño de la tapa, los comentarios de la solapa, nos quedamos mirando la foto —si hay— de nuestro escritor. Tratamos de pensar en las estrategias de lectura adecuadas para abarcar la obra perteneciente a una vida. Leemos un poco cada día, unas cuantas páginas cada noche, como si fuera la Biblia o el I Ching. Y de golpe entramos en la lectura; nos abandonamos, es la entrega total. Llevamos lápiz a la página para entrar en el diálogo con el texto (¡quizás para acuchillar!); empezamos a subrayar, a hacer comentarios en el

margen, a anotar un par de ideas recurrentes que proporcionan cierto interés en el curso de la lectura. Volvemos a leer, a pensar en el orden del libro, marcamos un lugar en el texto que nos alumbró por la imagen creada, por la armonía perfecta de emoción y sonido, por su ritmo latente. Entrega y descanso, entrega y descanso, la lectura de la obra reunida es una combinatoria perfecta de seducción y retiro. Leer en un solo volumen la obra reunida, un texto que recupera la vida literaria del escritor, no es poca cosa. Más bien, es una experiencia carnosa; nos abrimos al imaginario del otro y el otro a nosotros. Me refiero a la confianza que se deposita en la presencia del lector.

Quizás la obra reunida sea para melancólicos, para los que insistan en un pasado recuperable. Para los que esperen detener el tiempo transcurrido y controlarlo en un largo presente. Porque al leer la poesía de la *obra reunida*, pienso en mi propio pasado; el primer momento de haberme encontrado con un poema que ahora sale reeditado en la obra completa; recuerdo un momento de iluminación, mi disposición literaria en tal o cual punto de mi vida de lectora. El gesto de la relectura (de pasear por las ruinas, diría Walter Benjamin) me señala este momento que ya no está más; me obliga a comparar un antes y un después. A veces envidio a la joven lectora que fui, a veces me causa gracia, a veces me provoca risa. El poema logra cristalizar a manera de emblema un instante de mi historia personal. La presentación de una obra, ordenada cronológicamente, señala este momento en el pasado, pero también las rupturas y discontinuidades ponen el pasado en evidencia, indican la brecha con el mismo presente. La lectura de los poemas reunidos como lectura alegórica del tiempo (es el único placer tomado por el sujeto melancólico, según Benjamin en el *Trauerspiel*), pero —ojo—, a veces un solo poema se muestra capaz de liberarse de todo registro temporal.

En las artes visuales, estamos acostumbrados a ver las muestras retrospectivas de un pintor. La retrospectiva es una manera de afirmar el prestigio de un pintor desde la mirada de la institución, donde se pide a los coleccionistas traer sus cuadros a préstamo al museo para poner en evidencia una obra secreta, anteriormente, no compartida. Vemos la retrospectiva durante un período de dos o tres horas; a lo mejor, compramos el catálogo para estudiarlo más adelante

en casa, pero el impacto fuerte de la muestra se da durante nuestra breve estadía en el museo. ¿Será el aura de la casi totalidad que, en este caso, nos seduce? A diferencia de este encuentro, ubicado en un espacio fijo, el libro de poemas es portátil, elástico, movedizo; nos acompaña por las calles de la ciudad. Cruzamos la lectura de la obra con nuestros pasos por lo cotidiano. Como no es lectura de un solo día, llevo el libro conmigo durante un tiempo; el libro forma parte de mi rutina diaria, sirve de eslabón entre mi mundo y el espacio de la reflexión. De esta manera, se une vida pública y vida privada. Y me refiero no sólo a la vida del autor, sino también a la mía.

De las coincidencias entre tiempos impares (el tiempo de la poesía, el tiempo del lector), nos abrimos a un encuentro común; la indagación del poeta encuentra a su destinatario paciente capaz de tolerar los altibajos de un estilo en formación. Es decir, mi experiencia personal de lectura está expuesta en el orden del libro. Y si, por un lado, se ve la construcción del yo poético como proyecto de la obra reunida, por el otro, estamos presenciando la construcción de un lector. Trabajo colectivo, de empatía del uno por el otro; estamos en una encrucijada, un lugar de encuentro, el descubrimiento de pasiones recíprocas; la *obra reunida* como sitio de reunión.

La obra reunida trabaja con el tiempo. Toda la lectura se da en tiempo presente; por lo tanto, este texto, que integra los libros previos, producidos a lo largo del tiempo, provoca, a veces, extranjería. Presenciamos una expansión y achicamiento del horizonte temporal. Por un lado, tenemos a mano un documento de avance cronológico, los cambios de poética entre una etapa de escritura y otra que permiten recibir una idea de la "vida y obra" del autor. Por el otro, la totalidad vital se cristaliza en sus partes. Así, se evidencian los desdoblamientos de la personalidad del autor mientras nosotros, los lectores, estamos contra viento y marea tratando de estabilizarlos.

Pienso en el concepto de "panorama" del siglo xvii, que se retomó en el xx, y ahora, otra vez, en el nuevo milenio. Cómo ver el avance del tiempo a través del espacio del libro; ver el fragmento de un momento del pasado ahora, en la nueva obra. Una caminata por el paseo del libro es, también, asumir el

tiempo en su dimensión espacial. Nadamos entre sus páginas para ver pasado y presente juntos. Experimentamos la coexistencia del espacio con el tiempo, la simultaneidad de lo discreto. Otro modelo para sostener este doble marco nos fue ofrecido por Walter Benjamin en su reflexión sobre el *Angelus Novus*, de Paul Klee. Aquí, se ve el pasado, arrastrado en el presente y apuntando a un futuro. Quizás es otra manera de pensar los destiempos de la *obra reunida*; posiblemente en ella logramos capturar la inconstancia del fluir temporal.

Digamos que hay un contrapunteo en todo libro que intenta abarcar muchos años de producción escritural. Un antes y un ahora, sistema e innovación; un desprendimiento de detalles que corresponden a una etapa particular versus una continuidad de voces. Trabajamos, entonces, en zigzag para descubrir un tejido; esto será, al fin de cuentas, el estilo del escritor. Quizás el estilo dependa de la dialéctica perenne entre sistema e innovación. César Aira, cuando escribe sobre Alejandra Pizarnik, dice que habría que referirse al *proceso* de escritura versus el *resultado* final. El primero se refiere al aspecto experimental, el momento de la creación; el segundo está enfocado en la cuestión del "consumo", el libro terminado que se lanza a la venta. En el polo del resultado está el lector o espectador para recibir la obra; en el del proceso, está el artista. Observa, Aira: "Se diría que en el arte clásico hay una armonía entre proceso y resultado, y por esta armonía se define lo clásico"². Y efectivamente, lo clásico está recuperado en la *obra reunida*.

Quizás al unir proceso y resultado, estamos hablando de la posibilidad de localizar el estilo, esta palabra tan mágica y tan eludible, que siempre nos cuesta definir con exactitud. Sin saber qué es el estilo, lo identificamos con la persona del autor. Inconfundible el estilo de Jorge Luis Borges, el de Manuel Puig o Julio Cortázar; inconfundible un verso de Oliverio Girondo u otro de Néstor Perlongher. El estilo construye la persona del escritor: producto de estrategias elaboradas, de simetrías y rupturas formales, el estilo es una manera de identificar a quien escribe. El estilo, entonces, viene a ser más que ornamento; es la

argamasa del libro. Responde a una necesidad interna de la obra, inseparable de la totalidad. Es la estructura del texto sin insistir en aparentarlo, identifica la personalidad escritural del autor y construye también, a su lector. Dicho de otro modo, el estilo es un conjunto de detalles insignificantes, un orden de sintaxis, un particular ensamblaje de frases que se materializan y producen un *efecto*. Al mismo tiempo, podemos decir que el estilo produce *voz*, la voz de la escritura, la voz del escritor.

El estilo exige una relación con el espacio y el tiempo. Subyace en el estilo una idea del tiempo casi cinematográfica: las tomas aisladas cortan la totalidad en pequeños pedazos y en sí subrayan la actualidad, el momento de percepción. En este caso, no estamos delante de la imagen dialéctica respecto de los conflictos entre experiencia e imagen. No se trata de una ambigüedad pictórica que pida resolución. Más bien, el estilo necesita señalar las rupturas en el fluir temporal; el estilo literario se percibe a través de un hilo de pequeños movimientos yuxtapuestos y comparables. Por un lado, impone fluidez y movimiento; por el otro, funciona a través de una cadena de choques con la materia de su entorno. Es un estallido que se repite durante la carrera de un autor.

Para elaborar este pensamiento, tomo dos volúmenes extraordinarios publicados por la editorial Adriana Hidalgo en el 2009, *Tener lo que se tiene*, la obra reunida de Diana Bellessi, y *Poesía completa* de Amelia Biagioli. Los dos puntos de partida me resultan interesantes, además, porque en el primer caso, se trata de una gran poeta activista y muy presente en el medio cultural argentino (una presencia muy nutrida por el mito populista y ultra feminista), y en el segundo, una gran poeta, fallecida en 2000, una mujer (según la leyenda) siempre huraña, aislada de los grupos literarios, sin adhesión a ninguna escuela. El ejemplo de Bellessi se desenvuelve delante de nosotros, a través de una inquieta y constante renovación de energía poética. En el caso de Biagioli, la obra completa es un tributo a una carrera indebidamente oscurecida, en la cual la poeta

² Aira, César (1998). *Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo pág. 11.

publicaba a ritmo lento para producir, a fin de cuentas, una obra monumental. Dos perfiles públicos distintos con trayectorias disímiles. La obra reunida en estos casos nos enseña nuevamente a leer más allá de los mitos.

De la poesía de Bellessi, se sabe que ha pasado por varias etapas: la primera —que va desde *Buena travesía, buena ventura pequeña Uli a Crucero ecuatorial*—, es una etapa de viajes, con el proyecto de conocer y describir, en el poema, la tierra de ambas Américas. Así se enfatiza el pequeño detalle de la vida humilde, las ruinas de Tulum, las ruidosas calles de los centros metropolitanos de los Estados Unidos; luego, en los momentos de *Tributo del mudo*, sigue una reflexión sobre el orientalismo, la disposición de los cinco sentidos, la manera de llegar tranquilamente a los orígenes y conocerse a sí misma. Este llamado de la voz hacia un pasado perdido de la cultura china sostiene el tiempo presente del poemario y deja huella más tarde, en sus textos sobre la familia, sobre las culturas indígenas, sobre el contacto del uno con el otro. Pero esta propuesta tampoco está desligada ni de la indagación temática de los próximos volúmenes sobre el amor lésbico (*Eroica*), la tierra santafesina y la herencia (*Danzante de doble máscara*), ni del retorno lírico, expresado en *El Jardín y Sur*, donde Bellessi encuentra cuerpo y voz en la naturaleza americana, desde el Delta hasta el cañón de Colorado. Entre *ars poetica* y denuncia de la realidad actual en la Argentina, *La edad dorada*, *Mate cocido* y *La rebelión del instante* (todos a partir del 2002) reflexionan sobre la posibilidad de escuchar las voces populares, de encontrar en el otro lo que es propio y de encontrar en el desdichado camino del otro, una verdad con respecto a la ética y el diálogo posible entre todos nosotros. *Tener lo que se tiene*, su nueva colección de poemas, que aparece publicada por primera vez en la obra reunida actual, parte de la realidad social de protesta y pobreza, y vuelve a la serenidad del campo, un lugar que la voz encuentra para hablar apaciblemente del desgarramiento de lo que ocurre, para que el desgarramiento pueda ser hablado y compartido con el lector. Remite al lirismo de *El Jardín*, pero de verdad nos recuerda que Bellessi, desde sus primeros escritos, siempre se deja llevar por la reflexión sobre la ética. Si consideramos estos libros uno por uno, es posible que veamos muchos

giros de tema y estilo, rupturas con los textos anteriores, las intervenciones esporádicas de otras miradas y enfoques que nos distraen del camino elegido. Pero leído en su conjunto, lo que se escucha es la fe insistente de la poeta en la continuidad de las formas, con la cual el mundo natural y el yo poético se nutren sin cesar y donde la poesía del paisaje está vinculada al ejemplo ético y al deseo de estar en contacto con el otro.

Algunos han dicho, por ejemplo, hablando de *Mate cocido*, que se trata de la irrupción del contenido social en la poesía de Bellessi; nada más lejos de la realidad, puesto que en su obra se halla una nítida labor poética iniciada muchos años antes, donde los humildes *siempre* han ocupado el papel de figuras protagónicas; forman la base de un imaginario totalizante y organizan la voz del poema. Si, como dice Bellessi en unos versos de *La edad dorada*: "estoy en el concierto / y soy dueña, en minúsculo espacio / del horror o la belleza de afinarlo, / y también del nuevo acorde, accidente / en las fallas que el ideal impone / Todos somos piedra de toque cuyo centro / a veces se ha perdido en el océano" (pág. 701). Aquí está la clave de su poética en general: no se trata sólo de enfocar la visión de los vencidos; más bien el plan de Bellessi, desde sus primeros libros, ha sido el de recuperar el detalle perdido, de poner al yo en estado de alerta para poder alcanzar al otro.

La obra reunida nos recuerda, repetidamente, la contundencia de este tema. *Tener lo que se tiene* remite a la "temible belleza" (pág. 1089); pide que aprendamos a ver y a no temer la mirada. El libro de Bellessi, a veces, expresa deseo por descubrir un camino lejanamente olvidado; por eso, retorna a los orígenes, a la llegada de la familia de Italia a la provincia de Santa Fe. En otras ocasiones, recuerda la historia de los *selknam* desaparecidos de Tierra del Fuego. También nombra las gargantas del cañón de Colorado que se vinculan con las tierras del Sur, con la propuesta —nos dice desde el principio— de que sus poemas deberían alcanzar los dos continentes. Pero a pesar de la gran envergadura de sus objetos, obsesiones y temas, lo más constante de Bellessi es "estar en el presente" (págs. 1182, 1184), vivir la plenitud del momento para acceder a la serenidad. El tiempo se conquista a través de la belleza, nos dice

(págs. 1146, 1172). Es un momento cenestésico, donde los sentidos convergen en la singularidad del instante; todo lo altamente sensual del verso encuentra, por fin, su centro de paz. Esto se alcanza en las pequeñas escenas de los humildes, donde se reparten queso y pan, o en la mirada detenida que la poeta pone en el pétalo de una flor. Para Bellessi "la perfección del momento" (pág. 1184) se da en la resolución de las desigualdades, cuando el uno encuentra al otro en infaltable armonía y descanso. Desde su primer volumen de poesía hasta *Tener lo que se tiene*, el proyecto es el de encontrar un ritmo de armonía que exceda el egoísmo del autor. Y es su fe en la poesía la que le proporciona esta paz: "el sentido salvador en un mundo que se disgrega", escribe en *El jardín* (pág. 441).

Parecido al *morebudista*, pone atención en los detalles mínimos y descubre, a través de ellos, la plenitud de la belleza; "Adonde se detiene la mirada encuentra asombro" (pág. 1090), escribe, en busca de un ritmo de contacto con el otro que supere la centralidad del yo. Efectivamente, desde su primer texto, Bellessi enfatiza la concordancia entre el sujeto lírico y el entorno. Salir al encuentro del paisaje en el misterio de su detalle es la meta; la ética de la mirada, su constante. Hay en su poesía, un sistema de verticalidades que corren desde las raíces de la tierra hasta el cielo, desde Tierra de Fuego hasta las mesetas de Nuevo México. Se trata de un movimiento vertical que atraviesa la obra poética, constante y sin parar, como a manera de excavar los orígenes del continente, de oír una voz fundadora que viniera de la tierra. Pero por detrás de este movimiento que enlaza los fragmentos, hay un deseo de alcanzar el oído del otro, de tocarlo hasta el más íntimo nivel. Encuentro, contacto, continuidad: éstas son las premisas estructurales que dan forma a su cosmovisión.

Bellessi busca la armonía, la base sinfónica de la naturaleza, siempre con el fin de unirse con el otro, de aprender a amar el mundo natural, y a las personas que encuentra en su camino. En "Samsara" (poema del último libro, *Tener lo que se tiene*), Bellessi dice con respecto a los pájaros "yo quiero hacerme uno

con ellos" (pág. 1170); "somos uno" dice en el mismo volumen, "acéptalo mi turbio corazón, / la espina de la rosa, el trapo que borra lo empañado, / el doble movimiento, / la razón que no se sabe / ni se toca" (pág. 1183). Con respecto a su sistema poético, se sostiene, como se ha dicho, por un deseo incesante de contacto y unidad con el otro. Esto se ve especialmente en su trabajo con la oralidad y con la respiración. Leyendo los once libros de poemas que cubren una carrera de más de treinta años, me doy cuenta de la importancia de la pausa y la cesura, los soplos de aire que cortan los versos. Es la respiración de la poeta que asume un papel protagónico en la organización del poema y, en el ritmo de respiración del lector, descubrimos el ritmo que nos une.

El saber de Bellessi se afirma: "Sé, en algún lugar convergen ambas, physis y reverberación" (pág. 1177). En este caso, la completitud se descubre en el ritmo, en la vibración que atraviesa el cuerpo; nos hace olvidar del egoísmo y del yo. El ritmo es un todo entero, una temporalidad más allá del tiempo mismo. Nos despierta a la presencia viva del instante. Es el medio por el cual los cuerpos se tocan, se abrazan y, de a dos, se vuelven uno. Incluso la transformación del duelo pasa por el ritmo. Y por eso, la obra de Bellessi logra superar la melancolía por el pasado perdido. No sólo el llanto de las plañideras que acompañan al fallecido, sino el ritmo del poema pensado en relación al tiempo, permiten redefinir el presente desde el compás de la música y el ritmo de las voces populares. Este doble tiempo que se destaca en la literatura me recuerda lo que una vez escribió Henri Meschonnic: "El ritmo es anterior al significado; no sólo permite una experiencia previa a la lógica, la construye, le da nueva vida".³

El ritmo del verso, las pautas de la respiración, se dan en las cesuras del texto, los cortes y encabalgamientos; también se ve en la mezcla de voces, en la jerga de la calle, sea de los pobres de Buenos Aires o de los puertorriqueños de Nueva York, en el bilingüismo (el castellano e inglés, a veces el italiano) que corre por su obra. El detalle va más allá de una política obvia y fácil. El habla popular de la

³ Meschonnic, Henri (1982). *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, París, Verdier, pág. 98.

calle que afecta las normas del castellano no está, a la larga, tan lejos del proceso de renovación y divergencia que ocurre en la naturaleza; en ambas, su poética se funda en la necesidad de absorber, de sintetizar lo viejo con lo nuevo, de reconocer nuevas combinatorias de sonidos que marcarán el ritmo de cambio. También, el cruce de voces entre lo popular y lo culto, entre el castellano y el inglés, es parte de una estrategia para ampliar el espacio del texto. Los muchos encabalgamientos, el verso breve de arte menor, los cortes de la frase que a veces resultan en un doble sentido, provocan sorpresa; marcan una continuidad imparables frente a la voz dominante del poema que busca una resolución. Nos dicen de la paciencia de la poeta con la materia, su aceptación de otras voces, su detenida atención en los otros, a quienes decide escuchar. Como escribe Bellessi: "Sí, es verdad que la poesía está / simplemente ahí y no tendida / como una reina sino en constante / transformación de eso que miramos / sí, cualquier cosa en la irrazonable / materia yendo del tormento hacia / la dicha y al revés, como el copo/ inmaculado de esas flores / desgajadas al cenit y ahora /" (pág. 1104). Se hace una pregunta sobre la manera de estar en el mundo, de recibir lo que encuentre en su camino, de descubrir la esencia de la poesía a través de la materia ajena (pág. 1116). Y siempre de admitir un detalle más, un fragmento desconocido, de prestar atención.

La *obra reunida* es un trabajo de coleccionista en la cual se acumulan ritmos y patrones de sentido. Pero, siempre queda un objeto de más no incluido en el círculo cerrado. Por lo tanto, queda un deseo. A este respecto, conviene observar el poema incluido al final de la obra reunida de Bellessi, pues ella lo omite del índice del libro. En "Pista oculta", última sección del libro, aparece un poema llamado "La corona" que consiste en catorce sonetos encadenados; conforman entre sí una historia sobre el "sermón de silencio" anticipado por Buda. Pero "La corona", el sermón de silencio, no figura en la lista de poemas; ¿es un silencio que se esconde? O ¿será otra manera de decirnos que la obra no es nunca completa, que la obra reunida siempre admite un texto más? Es, creo yo, el movimiento de la poesía que avanza sin cesar.

Susan Stewart observa que el coleccionista trabaja con una serie de objetos que materializan el mundo cotidiano del pasado; pero también practica una

lógica de ahorro, invirtiendo en un objeto caído en desuso la espera de ganancia futura. Será, a mi modo de ver, una práctica vinculada con la confianza y la fe. En poesía, mediante la acumulación de objetos, de voces, de disposiciones, pasado y futuro se juntan. Pero, la estrategia funciona de una manera paradójica. Es decir, en el momento de nombrar el detalle, se congela el fluir histórico dentro del poema. Invita a que exploremos el instante, las facetas de la voz poética que conviven en el otro —la poeta con la persona amada, con la naturaleza, con un vaso de agua sobre la mesa— todo sostenido en el largo e imperturbable presente. Pero, a la vez, la obra reunida también obliga a una lectura que vaya más allá del momento detenido: enfatizamos la evolución del yo poético, el estilo, la acumulación de detalle, los ritmos y las voces, que se mantienen vivos a lo largo de la obra. Y con ello, entendemos que el otro —la poeta se posa en un hilo que va de pasado a futuro. Se busca, como dice Bellessi, "la plenitud del instante" pero al mismo tiempo lo supera. Es decir, la obra reunida depende de la convergencia de materialidad y sonido, asienta la plenitud del momento sobre las herencias del pasado; trabaja la continuidad entre vida y muerte, reconoce un vacío que el libro intentará llenar. Quizás en este sentido y seguramente sin que la poeta lo hubiera pensado, la obra reunida nos instala en esa línea tenue entre completitud y precariedad, tanteando entre miradas totalizantes y pequeños fragmentos de sentido. Todo comienza a partir de un fantasma que perseguimos, en espera de cuerpo y voz.

Las lecturas de Biagioni y de Bellessi difieren en dos categorías fundamentales: *obra completa* versus *obra reunida*. Pero, no solo esto. Si Bellessi empieza a publicar en 1981, Biagioni en cambio publica su primer libro en 1954; es decir, con Biagioni, tenemos medio siglo de poesía contenida en seis libros versus un ritmo de publicación, en el caso de Bellessi, entre tres y cuatro libros por década. Biagioni empieza bajo la sombra del neorromanticismo argentino; por su menosprecio de la ciudad, nos recuerda a veces a la poesía de Alfonsina Storni; por la perfección métrica, recuerda a Gabriela Mistral; por su elogio del campo santafesino, a José Pedroni. Debido a su extensión en el tiempo, la lectura de cada libro de poemas dentro de la obra completa de Biagioni exige una entrega sincrónica de mayor consecuencia; la distancia temporal

invita a considerar su diálogo con poetas de su generación y las influencias de otros más tempranos. Y, otra vez, a repensar el mito de Biagioni, la aislada, la poeta apartada del mundanal ruido (aunque cuestionamos, en este esquema, dónde ubicar la imagen de Biagioni que publicaba con cierta frecuencia en las páginas de *La Nación*). Desde la obra completa, habría que preguntar si realmente fue así.

La *obra completa* (en contraste con la *obra reunida*) nos ofrece otro mapa de influencias, genealogías y puntos de contacto; invita a reconstruir la historia de la poeta con otro panorama por delante, otra versión de la historia literaria. Nos obliga a medir el tiempo con relojes de diverso orden; obliga a un sistema de lectura siempre arraigado en un concepto de inalterable totalidad. Pasemos, brevemente, a la obra completa de Amelia Biagioni, para ver la sistematización de lectura que la misma ofrece.

Con un lugar en la poesía argentina, fuera de los encuadres comunes (ni feminista, ni neorromántica, ni rupturista del todo), Biagioni —identificada en parte, con la poesía de los años 40 (aunque su primer libro publicado es de 1954)— es *magistra* de la métrica, y elabora cuidadosamente, una gran variedad de formas poéticas en sus primeros libros. Los textos tempranos, que incluyen *Sonata de soledad* (1954) y *La llave* (1957), indican un sistema métrico muy controlado, de un rigor formal insuperable. Una repetida insistencia en la autoridad del poeta y el oficio del escritor, un tributo a sus maestros. Pero, también duda en verso de su propio poder; considera que la suya es una "voz marchita" (pág. 87); se refiere al deseo frustrado de alcanzar palabra y verso, expresa su fracaso de no poder sanar su canción quebrada (pág. 94). Sin embargo, insiste en el valor del nombre, quiere ser vate de su tierra, y celebra la casa perdida y la tierra abandonada.

Con un constante lamento por haberse trasladado a la ciudad, diciendo de su desarraigo y su condición de forastera, Biagioni cuenta del cuerpo perdido que conoce el sufrimiento. Es notable que, en su tercer libro *El humo* (1967), reformula el sujeto fuerte que necesita expresar su canto. La obra completa hace destacar esta ruptura; vemos claramente el corte, el cambio de rumbo en su carrera. En *El humo*, el yo preponderante de los textos anteriores ahora retrocede; se esconde en una torre, (págs. 233-238); en otras

ocasiones, es una imagen en la alfombra. Sin encontrar la autoridad de su voz, persigue el fulgor lejano que aparece "A contracanto, más allá del sonido" (pág. 246). De los primeros poemas a éstos, hemos descendido a un infierno que produce, para nosotros, tortuoso placer.

Lejos estamos de la mirada bucólica, la perfección de la naturaleza que Biagioni había observado en sus primeros textos; más bien, estamos ahora delante de un proceso de desconstrucción. Se busca el sentido a través de la urdimbre, contando los nudos y trazando el diseño que nos ofrecerá el tejedor. Y si aquí, la poeta queda sin voz ["Yo sin nadie y sin ruidos" (pág. 234)], sabemos también, que se arma una trama de orden mayor. Con poemas llenos de doble sentido, que oscilan entre lo doméstico (el telar, la casa, la alfombra) y la búsqueda de un orden cósmico, Biagioni asume el papel de *homo faber* pone raíces donde la ciudad espesa no permite arraigo. Es un libro de materia y tactilidad, un gesto de palpar y probar: Biagioni descubre una realidad de sensaciones que la salva del anonimato urbano. Su placer está en poder descifrar el tejido de los hilos, más que en apropiarse de la tela entera. Además, se sumerge en un universo de fantasmas, donde dominan frío, ritmo, oscuridad y luz. Para recordarnos el cuerpo vivo que está al borde de la muerte, nos envuelve en los cinco sentidos, una disposición sensorial para elaborar el cuerpo de la poesía, también. Así, en el mismo volumen, escribe: "Oh tenebrosa fulgurante, impía / que reinas entre cábala y quimera, / oh dura poesía / que hiciste mi imprevisita calavera" (pág. 278).

En *El humo*, el sujeto lírico es víctima atrapada entre vida y muerte; es fugitiva y cazadora. Se atrapa entre la autoafirmación y el borramiento. En *Las cacerías*, poemario de 1976, un libro a veces esotérico y agresivo, toma el viaje del cazador en busca de revelaciones. Ella es "león", es "prepotente", es "cazador en trance" (pág. 327), es capaz de crear y derrumbar; es también la exiliada, la que responde a un mundo con "la lengua al revés" (pág. 311). Los enigmas están a su alcance, traducidos al poemario por un vocabulario oscuro, de neologismos y combinación. Ahora los versos son cortos, sin la métrica clásica de antes; ahora se deja llevar a veces por una lista de repeticiones. ["Yo soy / ni más ni menos que mi nombre / mis dos vidas mi salto mi

payada / mi temporada de dormir / mi democracia mi hambre alegre / mi privada revolución" (pág. 315)].

Las cacerías es un libro de rituales, el rito del cazador en busca de la palabra perdida. Pero también, es un libro de intenso movimiento, representando la fuerza de la jauría y la del jinete. Cómo cazar el paisaje, cómo arrestar la "curva idea" (pág. 384) que después será el poema. "Todo movimiento es cacería", nos dice (pág. 361); también lo es el pensamiento. El suyo es un mundo donde hablar es un arma de combate, "porque decir es un rayo y su sombra" (pág. 345). Si ella es cazadora, también es la que huye (pág. 409). Es la señalada, la perseguida, la loca, la de "indecible dimensión" (pág. 429). Un doble plano se sostiene, entonces, con respecto de la actividad vital. Pero, el libro también proporciona otra mirada sobre la ciudad. Aquí perdemos de vista la "ciudad cremada" (pág. 270) del libro anterior; ahora la ciudad es musa íntima, se constituye de pequeñas escenas; los fragmentos de la escena urbana son de cálida intimidad. Se trata de la urbe redefinida en pequeñas plazas, en Recoleta, en el lugar donde se encontraron Macedonio Fernández y Roberto Arlt: "Hasta que se atraparon. / Hasta que cada cual se oyó en el otro. / Hasta que hubo / una sola escritura / o pasión / o senda, / y por ella los dos se fueron" (pág. 370). Del encuentro urbano, Biagioni descubre la armonía o, como dice en otro poema, festeja aquella ciudad que "está invadida por la fe" (pág. 373). Hay un ritmo interno en este volumen que no habíamos visto antes; ahora se alternan las disposiciones de la poeta con respecto a la ciudad y con respecto a sí misma. Armónica o fiera, la ciudad apela a la que escribe para que actúe como fugitiva o cantante; la llama a que descienda de su torre, a bajar al centro urbano. Esta obra frente a los textos anteriores es un teatro de formas, con énfasis en la *mise en scène* con su contrapunteo de decoraciones y voces.

Si armar un camino doble es su propósito, se ve en el próximo libro, *Estaciones de Van Gogh* (1984), una competencia de voces (basada en la correspondencia intercambiada entre Vincent y su hermano Theo) y una competencia de estilos visuales. Vemos entonces, un doble proceso de elaboración; el de sujeto y objeto. El del artista y del *marchand*. También este texto invita a hacerse la pregunta ¿estamos construyendo la biografía del artista, la de la

poeta Biagioni, o posiblemente estamos invitados a construir la nuestra? Una gran reflexión sobre la concepción del proceso artístico pero al estilo habitual de la glosa o la comparación entre el arte y el verso, el texto de Biagioni intenta captar la biografía del artista en el momento de pintar. Y sabemos, al final, que si Biagioni describe a Van Gogh en su larga agonía, nosotros los lectores también marchamos hacia la muerte, al igual que el gran pintor.

La poesía de Amelia Biagioni, leída desde el panorama de la obra completa, muestra un incansable esfuerzo por conocerse a través del poema. La identidad buscada es su meta. Incluso en su último libro, *Región de fugas* (1995), nos dice "Soy mi desconocida... Tan solo sé / que el bosque errante de los nombres / es mi hogar" (pág. 519). Pero también avisa del peligro, "Arqueóloga en mí hundiéndome, / excavo mi porción de ayer / busco en mi fosa descubriendo / lo que ya fue o no fue / soy predatora de mis restos" (pág. 520). El libro final, como los anteriores, abunda en palabras compuestas ["avellave", (pág. 521); "gimecanta", (pág. 523)], pero su adjetivo predilecto es *innumerable* ["sola garganta innumerable" (pág. 529); "innúmeros colores" (pág. 570); "hombre innumerable"]. Quizás recordando a una estrategia de Juan L. Ortiz o de Borges, para quienes la palabra *innumerable* fue predilecta, aquí lo singular se entrega a la pluralidad del cosmos; el uno encuentra su destino con el todo; la subjetividad de la poeta se resiste a ser medida, ni calculada dentro de las normas del logos ni con las normas del lenguaje. Es probable que toda poesía intente captar la experiencia del uno con el universo, pero aquí con la obra completa en la mano, podemos ver concretamente la evolución de esta propuesta. Desde sus homenajes a José Pedroni y Friedrich Hölderlin (del primer poemario) hasta la correspondencia reconstruida entre los hermanos Van Gogh, Biagioni nos habla de la necesidad de encontrar a su interlocutor. La escritura, con este propósito en mente, alivia el silencio y también la soledad.

En "Arpa" (págs. 522-523) de *Región de fugas*, Biagioni inventa una escena en la que dos plantas se ocupan de custodiarla: Una es "cerrada oscura ciega / ... me oxida las preguntas rojas / paraliza los riesgos / me entrega al curvo oficio de fosante / y voltea mi voz"; la otra es "indetenible espiralada bifurcándose

/ veloces hojas en trompetas/ —usurpa mi garganta con salvaje aleluya— me convierte en humanidad". Entre el vaivén de estas alternativas, busca la música del otro "hasta que otra sinfonía me engulle". Ella reconoce que toda está en fuga, que la literatura en sí misma es zona de fuga; pero también reconoce que la literatura es zona de encuentro.

A manera de conclusión, quiero recordar el ensayo de Sigmund Freud sobre la manera de captar lo perecedero a través de la belleza. La melancolía se puede superar, nos dice, a través de un poema, por ejemplo, o una escena de hermosura natural; de allí, la *certeza* de que la belleza siempre volverá a estar con nosotros pese a las crisis del mundo, las guerras, los desastres humanos. La *obra reunida* y la *obra completa* me obligan a pensar en el gesto melancólico

que su publicación significa. Más allá de los intereses de mercado, más allá de la circulación más amplia de textos agotados o difíciles de encontrar ¿será que la *obra reunida* nos ofrece una manera de detener el fluir del tiempo? Para sostener una melancolía prolongada, nos dedicamos a guardar estos libros comprensivos, a volver a leerlos múltiples veces, a enfocar algunas páginas específicas para cristalizar el instante. Será que las poetas descritas aquí, toman como su propuesta —cada una a su manera—, la de encontrar el momento de tocar al otro, de detener el fluir del cosmos, de recuperar en una las varias voces que se definen entre cazadoras y fugitivas; pero, nosotros, también, llegamos a la obra completa con esperanzas de vida eterna. Para nosotros, pasado y presente confluyen en anticipación de futuras lecturas.

Emma Barrandéguy o cómo se construye una autora

Silvia Jurovietzky*

"Emma Barrandéguy fue una autora secreta que deambuló por las zonas fronterizas del canon" dice el copete de la nota de un diario, retomando la frase que Diana Bellessi le había dedicado en 2002, con la aparición de *Habitaciones*, novela, autobiografía y crónica social. La frase de Bellessi es exactamente: "Bienvenida al fuera del canon, a la línea fronteriza de la gran escritura argentina". La distancia que media entre una y otra frase es, al menos, llamativa: la primera define un pasado, una trayectoria que no encontró su sitio, mientras la segunda la recibe en presente, a partir de la lectura de su libro, a una gran tradición de escritura. Entre una y otra queda flotando el sintagma *autora secreta*. ¿Existe ese concepto acaso?

Michel Foucault (1969) se pregunta: "Si un individuo no fuera un autor, ¿podría decirse que lo que escribió, o dijo, lo que dejó en sus papeles, lo que se pudo restituir de sus palabras, podría ser llamado una 'obra'? Mientras Sade no fue un autor, ¿qué eran entonces sus papeles? Rollos de papel sobre los cuales, hasta el infinito, durante sus días de prisión, desenrollaba sus fantasmas".

Mientras Emma Barrandéguy (1914-2006) no fue tomada en cuenta como autora—o sea, hasta que tuvo ochenta y ocho años—, no solo escribió papeles. Veamos: en 1936, aparecen escritos en mimeógrafo sus primeros poemas vinculados a la militancia política. En 1964, aparece su primer libro de poesías, *Las Puertas*. El primer libro en prosa se llamó *El Andamio*, otro libro fue *Techos*. En 1970, la Dirección de Cultura de Entre Ríos le otorga la máxima distinción a su obra teatral *Amor saca amor*: el Premio Fray Mocho. De los últimos años son: el ensayo *No digo que mi país es*

poderoso (1982), el relato *Los Pobladores* (1983), las poesías "Refracciones" (1986) y "Camino hecho" (1991), y luego, *Salvadora, una mujer de Crítica* (1997), que es una biografía.

Podría pensarse, entonces, que eligió una zona de retiro público—un poco al estilo de Silvina Ocampo—pero su actividad pública lo desmiente: se recibió de maestra en Gualeguay, su ciudad natal, y se trasladó a Buenos Aires. Integró la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores, que dieron su apoyo a los republicanos en la Guerra Civil Española, y única mujer en el grupo de escritores nucleados en *Claridad*. Fue la secretaria privada de Salvadora Medina Onrubia de Botana durante veintidós años. A los cincuenta años estudió en la facultad de Filosofía y Letras. A los ochenta regresó a Gualeguay.

Una autora con un recorrido que se toca por momentos con su coetáneo y coterráneo Juan L. Ortiz y, sin embargo, el secreto que se tejó alrededor del autor de *El Gualeguay* es un secreto a voces que, a su vez, teje un mito: el maestro retirado, silencioso, en contacto con la naturaleza, y a veces rodeado por sus ávidos discípulos. La figura de autora prestigiosa, el mito para Emma Barrandéguy empieza ya de bien vieja, cuatro años antes de su muerte. Tres años después termina de cobrar forma con *Poesías completas*, publicado en 2009 por Ediciones del Copista, una editorial cordobesa. Un libro que, con sus 438 páginas, no pasa inadvertido. Una obra que toma por sorpresa a los poetas o críticos que pensamos que la red amorosa que había tramado María Moreno, que impulsó la aparición de *Habitaciones* (escrito a finales de los 50), era una joya separada.

* IIEGE, ILH, Instituto de Literatura Argentina (UBA)

Es la propia Barrandéguy (sabiendo que su obra reunida sería, en breve, obra completa) la que empieza a trabajar junto con Irene Weiss en este libro. Y es Irene Weiss, junto con Cristina Barrandéguy (la sobrina de la autora), la que va a dar forma al proyecto, acompañándolo con un minucioso trabajo crítico que encontró apoyo en Ediciones del Copista. Lo que adquiere calidad de completud gracias a la muerte, no admite secretos.

"Me moriré sin haber sentado cabeza"

Antes de que la teoría posestructuralista lo formulase, Emma titulaba un poema "Posición de mujer":

*Cantar con la segura independencia con
que lo hacen los hombres
sería la gran alegría.*

*No puedo lograrlo desde este encastillado
corazón de siglos.*

[...]

Puedo hablar del amor...

[...]

*Puedo hablar de la sangre, de las calles
sacudidas de ruidos,
del agua y las estrellas,
pero me falta la totalidad lograda por el
hombre.*

[...]

*No es incapacidad de adueñarse de las
cosas y traducirlas.*

*Es incapacidad de saber erguirse
definitivamente.*

[...]

*y situarse en la sencilla historia de cada día
que pasa.*

*Hasta lograr un alma saturada de
equilibrio.*

*Tierno y terrible equilibrio del átomo y del
infinito. (Poesías completas, 2009: 245)*

Casi un arte poética de las dificultades –o beneficios, según se entienda– que encontramos las mujeres lectoras y escritoras en el momento de tomar

posición frente al mundo y los libros. Esa totalidad que el hombre parece haber logrado al principio del texto se contrapone a la relación complejísima entre el átomo y lo infinito. Allí, en ese juego, la totalidad es imposible; sin embargo la pretendemos, y ahí están las *Poesías completas* en cuyo prólogo Irene Weiss comenta que el libro

[...] se propone ser un aporte para el conocimiento y la valoración de la obra de Emma Barrendéguy, en la convicción de que la lectura o el estudio cabal de un poeta solo se puede llevar a cabo disponiendo del arco completo de su producción. Esta es la razón por la que he desechado la variante antológica [...] la poesía completa en un volumen le dará al lector la posibilidad de ejercer la libertad de su propio juicio y al estudioso un material que le permita profundizar surcos temáticos o investigar la semantización de los espacios.

Posiciones de lectura y de escritura diversas para la propia Irene Weiss, cuando en la revista-libro *Hablar de poesía*, de diciembre del 2009, cuenta cómo llegó a conocerla:

[...] le puso nombre propio al receptor que había elegido como confidente. Y este nombre resultó, por extrañas casualidades que tuvieron lugar en enero de 2004, mi vía de acceso a ella y su obra. El libro había sido escrito a fines de la década del 50, poco después de la muerte de su dedicatario, el amigo y confidente de Habitaciones, Alfredo J. J. Weiss, mi padre. (...) Las treinta cartas que mi padre le había enviado entre 1938 y 1941. Ella las conservaba intactas, atadas y ordenadas. Su lectura abrió para mí [...]

Aquí, fuera de la letra erudita, se puede hablar de amor.

Esta escisión entre la escritura académica y autobiográfica es la misma que atraviesa nuestra lectura. Políficas, críticas literarias, feministas, poetas, humanas sexuadas y humanas viejas recorremos las

páginas de *Poesías completas* con diferentes archivos. El libro comienza con sus poemas militantes en prosa, algo enfáticos probablemente "porque todos sabemos la misma áspera canción de nuestras voluntades, tendida sobre el mundo como el viento que aúlla, se retuerce y rompe" (*Poesías completas*, 2009: 49), pero que despiertan cierta simpatía y, por qué no, también nostalgia por la fe en los cambios revolucionarios que expresan.

El mundo del trabajo que aparece en *Poesías Inéditas* sorprende por la referencia directa a la opacidad que infiere la oficina sobre el yo. Ese mundo que aparece en *Cuentos de la oficina* de Roberto Mariani (1925) y en *La isla desierta* de Roberto Arlt parecía desplegarse en un territorio masculino y narrativo. En estos poemas aparece la marca del género femenino. Lejos quedó la ambigüedad de los primeros poemas donde todos éramos camaradas, hombres -los obreros, campesinos y militantes-, incluido el yo, "puños frente a la cara de los burgueses". En *Las puertas*, de 1964, Barrendéguy escribe:

*'La medicina es el trabajo':
oigo decir, en cambio, a mi derecha,
y a mi izquierda. ("Cotidiana", Poesías
Completas, 2009: 110).*

*Y estoy atada, atada.
No sé escribir más nada,
ni contar lo que pienso
y tengo las muñecas rotas por la máquina
de escribir,
[...]*

*La oficina me ha implantado en los días
su sordidez opaca. ("Tarde", Poesías
Completas, 2009: 257)*

El cuerpo joven desaparece, sobrevive un cuerpo cansado, unas manos que teclean interminablemente para Salvador. Quizás esto explique por qué este poemario que había escrito entre 1937 y 1943 quedó inédito. A la distancia, podemos fantasear sobre la experiencia maravillosa que debió ser la de acompañar a la gente que hacía el diario *Crítica*, pero el texto nos hace presente que la participación en ese círculo se paga, porque más acá de las redes que se tienden entre las mujeres hay cuestiones de clase:

*Esta es la cuadra del reloj colgado
con dos caras severas y amarillas.
Cada mañana grita que voy tarde,
cinco minutos son para él, la vida.
[...]*

*reloj con cinta de firmar que espera
y si queda vacía de mi nombre
a dar las ocho y treinta,
hay ásperas palabras que me llegan
desde un ancho sillón de cueros rojos.
("Tres cuadras", Ciudad: 253).*

Son los textos que refieren al cuerpo y al erotismo donde la poesía crece de la mano de una posición de mujer activa:

Lluve

*y el ruido del agua es como una caricia
que me arañara toda.
Tengo el cuerpo tenso
en un erizamiento de deseo,
y estoy esperando
el minuto de tocarte
con mis dedos enloquecidos.*

*No quieras saber si te quiero [...] (Poesías
completas, 2009: 236).*

De la suavidad de la caricia al goce del arañazo que ejerce la lluvia y, siguiendo el curso del agua/deseo, desde el propio cuerpo hacia el amigo que pronto las manos convertirán en amante.

Hay un estar siempre atenta al cuerpo, el yo lírico hace un esfuerzo por no dejarse acunar por las palabras y las poses remanidas del amor y del sexo. En su libro, los ojos, los espejos son la garantía para no dejarse llevar por los estereotipos. "Esa soy yo" comienza el poema titulado "Foto" (pág. 142), y así la voz que enuncia se despliega, por momentos feroz en la voluntad de no falsear las imágenes. Y es aquí donde el acorde mayor de su escritura se muestra, donde Emma Barrendéguy dice -donde nadie dijo- sobre la pasión de los cuerpos viejos de mujer, sin pudor, a veces con melancolía y otras con rabia: "Soy la vieja perra callejera" (pág. 377). Desde sus textos más tempranos, la que enuncia se preparaba para la

veje –una supone, cuando lee cronológicamente– para estar más cerca de alguna forma de sabiduría cercana a la muerte. Y en realidad, se trata de una experiencia de vida sorprendente:

*Huelo mis dedos
como si hubieran estado
dentro tuyo
procurando el placer.
Pero esta noche el placer
fue solamente mío
y solo si vos los olieras,
yo habría hecho bien mi faena,
solo entonces
con tu olor y tu goce
tu jadear me devolvería*

*dicha y orgullo
que mis años no merecen
ni evitan. (Poesías completas, 2009: 391)*

Los ojos, tan presentes en su obra, cuando por fin llega a estar próxima a la muerte, dejan su lugar a las manos que tocan el cuerpo y a los olores del sexo propio y de una amada joven.

Si más arriba decíamos que adoptábamos posiciones de mujer diversas frente al mundo y los libros, esa pretensión se disuelve frente a la poesía. La lectura ya no atiende, es fagocitada por el esplendor de la escritura. Quizás ese es el momento de *re-unir*, de religar con los seres amados, de penetrarlos. *Completar* es un verbo tánático, se sostiene en lo dicho pero nunca en lo deseado.

Tener lo que se tiene

Diana Bellessi

La propuesta de publicar la obra reunida llegó de la editorial dos años antes. Desde entonces, iniciamos la construcción del archivo, que incluía casi todos los libros publicados, con la poeta Sonia Scarabelli, verdadera curadora de infinitos trabajos e infinita paciencia. Uno de ellos, *Destino y propagaciones*, editado en Ecuador en 1971, quedó fuera por mi propia decisión; también algunos que permanecieron inéditos en los años de mi juventud, cuando aún no existían las nuevas tecnologías que más tarde facilitaron la edición, ni tampoco los recitales permanentes de poesía que se iniciaron después de la dictadura, y que promocionaron el acercamiento a la escritura de jóvenes poetas. Volver a mirar todos los libros, para corregir ciertas erratas, o dudar en un punto o en una coma, se convirtió en algo tedioso; recuerdo haber modificado un verso en *La edad dorada*, porque carecía de precisión, y no mucho más... Aunque, Scarabelli me dio numerosas clases de gramática en castellano, que fueron un tesoro para mí. Esto, y contar con una lectora tan atenta y sutil, se volvió lo mejor del trabajo. Hasta llegar al último libro, que estaba inédito aún, y que le dio nombre al conjunto: *Tener lo que se tiene*. Allí, la aventura fue aún más minimalista, de esa clase que se sostiene con un libro nuevo, cuando se cree saber todo de él y, al mismo tiempo, no saber nada. La lectura final, anotada y conversada con Daniel García Helder, agregó excitación al trabajo; así como el extenso y hermoso prólogo de Jorge Monteleone. Y luego, los tremendos detalles de corrección final, en el montaje del libro, con Gabriela Di Giuseppe, cuyo cuidado y cariño fueron excepcionales. Al fin, la obra tuvo tapa, después de una búsqueda prolongada en la obra de Marcia Schwartz —artista plástica que había elegido para acompañarme— y del hallazgo de *Incendio en la sierra*, con ese latido romántico del siglo *xx* en la materialidad

de la obra. Fue algo hermoso, se aunó a un rasgo, a un concepto del libro, y supe por qué la había elegido, como supe en libros anteriores por qué Ernesto de la Cárcova, por qué Cándido López y por qué Alberto Greco. El libro ya estaba listo y sólo había esperar que saliera de la imprenta. Era diciembre. Fui a pasar las fiestas con mi familia en Zavalla y con amigos en Rosario, y luego, el largo verano en mi isleta del delta. El 11 de febrero, como lo hago siempre, volví por dos días a Buenos Aires para celebrar mi cumpleaños, y allí me avisaron que el libro ya estaba listo. Me dieron el único ejemplar y con él regresé a la isla. Planeamos, con un grupo de amigas y amigos, la presentación a principios de abril. Elegí, para ello, un viejo club de mi barrio y muchos poetas ayudaron a clarear una sala y encender numerosas velitas; Liliana Daunes grabó la música maravillosa que oímos, y Claudia Prado, Paula Jiménez, Consuelo Fraga, Yaki Setton y Raquel Heffes me acompañaron en todo momento. Cuando llegué, la sala estaba llena y al rato desbordaba. Lef veinte poemas, fue una misa en La Estrella de Maldonado... Y luego nos fuimos a comer a una parrillita del barrio, estuve rodeada de poetas y escritores de varias generaciones, amigos de toda la vida, vecinos del barrio... Se cosecha lo que se siembra, *tener lo que se tiene*, no los altos ideales de la juventud, no el poema que nunca escribiremos, sino el que sí, y aquellos a quienes amamos y con quienes volvemos a encontrarnos en la vida. Algo similar me sucedió en la presentación en Rosario, adonde vinieron, en medio de un público que no conocía, los amigos de la infancia y la adolescencia temprana, las maestras de mi escuela primaria, Osmando, mi amigo jardinero que vive en Zavalla al que conozco desde los seis años; y mi pequeña familia de sangre a la que tanto quiero... mi sobrinito de siete, por ejemplo, atento a la lectura como si

fuera un recital de sus, por entonces, amados *Jonas Brothers*, o a mi tía Porota, a la que vi sacar un pañuelito de su monedero y secarse las lágrimas. Después, los mails, los llamados telefónicos, el reencuentro con gente a la no veía desde hacía mucho; y los comentarios sobre el libro, que suelen venir siempre de los lectores imprevistos y desconocidos, a quienes el verso toca. Para eso escribimos, para los que vienen a través del verso, tendido como un puente, y que, muchas veces, nos

dice que sentimos las mismas cosas. Hondo misterio de la poesía, en medio de las anécdotas, a veces tiernas, a veces aburridas del autor, como éstas — dirán ustedes—, queridos lectores... Y pasó un año y *Tener lo se tiene* quedó atrás en mi vida, afortunadamente; vino el silencio donde otros versos empezarán a cantar, sobre unas cabritas, o sobre las pavitas de monte que son mi familia ahora: ¡Oh, Penélope Oscural, traeme tus crías otra vez a comer la fruta de la palmera pindó, hermanita...

Disponer los textos: un trabajo experto y amoroso

Gabriela Di Giuseppe*

Una imagen: alguien se dedica al delicado trabajo de agrupar, pulir y prologar la obra de la poeta que admira; a la hora de la última y meticulosa revisión, toma uno de los textos, para verificar por enésima vez algún detalle vital. El "libro" en cuestión es un juego de fotocopias.

Algo de la materialidad que el mundo le otorga a la palabra, para ser compartida y hacerse pública, necesita de la forma libro. Así, reunir tanta palabra alumbrada por poetas como Diana Bellessi o Arnaldo Calveyra, a lo largo de su carrera, es una empresa editorial que se impone. En lo personal, se trató, para mí, de ocasiones de distinción y alegría profunda.

Ser parte del proceso de dar forma a la edición de una poesía reunida es disponerse a la tarea del desbrozar cariñoso y obsesivo, compartido palmo a palmo con el autor y con sus colaboradores estrechos, en un recorrido que demanda acoger con cuidado, gran cantidad de material —que en general proviene de modalidades físicas más concretas y anteriores del libro, lo que determina la necesidad de aguzar la mirada— e instrumentar con atención igual cantidad de operaciones sutiles, trabajo de orfebre, en cierto sentido no del todo figurado.

Antes que la mera reunión, la idea es lograr disponer los textos para invitar, a quien ya los recorrió y a quien no los conoce, a acercarse con interés a una situación de una densidad particular; revelar un derrotero: diferentes alturas, extensiones y profundidades, que se desplegarán a sí mismas de un modo distinto, en una superficie común que las homologa, a la vez que les confiere un lugar propio en esa constelación personalísima. Tersura que no deja de ser aparente: lo que la geografía de los textos configura —especialmente al ser presentados, ahora, tan próximos— es ese plus que le confiere a toda poesía reunida, el valor singular y distintivo, que tiene como acontecimiento.

* Diseñadora y editora de Adriana Hidalgo.

Las Obras Reunidas como fenómenos de mercado: estéticas, políticas editoriales, nuevos públicos¹

Miguel Balaguer y Valentina Rebasa*

Historia de la editorial y obras reunidas

Las obras reunidas que sacamos son las de Mirta Rosenberg, Irene Gruss y Perla Rotzait, hasta ahora. Estamos trabajando en la de Jorge Aulicino.

La primera obra reunida salió en 2006. Nosotros empezamos con las obras reunidas porque tienen un poco que ver con el espíritu de la editorial. Bajo la Luna nació en la década del 90, la fundó Mirta Rosenberg (que es mi madre) y funcionó siempre al borde de la desaparición por una cuestión económica. En 2001, la editorial estaba fundida. Ese mismo año, con Valentina Rebasa, nos mudamos a Buenos Aires. Siempre habíamos colaborado con la editorial en la cuestión gráfica, en la coordinación. Siempre cerca, pero no a cargo.

En 2003, gané una beca de formación en España como editor. Cuando volví, nos sentamos con Valentina a revisar la posibilidad de recuperar la editorial y tomamos algunas direcciones estratégicas, con la idea de que se sostuviera con finanzas propias, de que fuera una empresa. Lo que hicimos fue plantear un modelo, revisamos modelos españoles de editoriales que nos interesaban. Estudiamos el caso de Hiperión, Pre-Textos, Visor. Analizamos cuáles eran los medios a través de los cuales las editoriales que se enfocaban directamente en poesía podían sobrevivir en un mercado, y tratamos de reproducir o adaptar ese modelo al caso argentino. Lo que buscamos, a partir de 2003, fue que una editorial de poesía funcionara como una editorial comercial común. Buscábamos un

funcionamiento empresarial. Esa es la clave de la editorial. La marca que buscamos imprimirle al proyecto fue la de dejar de ser una de las editoriales tradicionales de poesía argentina que se habían caracterizado por los aportes de los autores, que pagaban sus libros, recibían los ejemplares y luego los repartían de mano en mano entre los conocidos. Ese funcionamiento no comercial hizo que la obra de muchos poetas que hoy tienen alrededor de sesenta o sesenta y cinco años—es decir, los poetas cuyas obras se consolidaron fundamentalmente después de la dictadura—tuvieran una obra muy rica y grande desperdigada, entregada de mano en mano entre amigos y luego desaparecida e inconseguible. Una de las pautas estratégicas que nos planteamos fue recuperar la obra de este grupo de autores y autoras que hoy ya tienen un recorrido importante, una cantidad de obras que se conocen de nombre, pero que no se consiguen.

Las *obras reunidas* no forman parte de una colección particular, sino de la misma colección de libros sueltos de poesía. Es una única colección de poesía que incluye traducciones, autores argentinos y latinoamericanos, los nuevos libros y las obras reunidas. Ahora también incorporamos antologías.

Para las *obras reunidas* se eligen poetas vivos. Esa es la diferencia importante con las obras completas. Una obra reunida es una obra incompleta, de alguien que todavía está escribiendo y que seguramente seguirá sacando libros después de la instancia de la obra reunida. Sería la misma diferencia que existe en el mercado de lengua inglesa entre los *collected*

* Editores de Bajo la Luna: www.bajolaluna.com

¹ Transcripción de la conversación con Miguel Balaguer, reorganizada por núcleos temáticos.

poems (obra reunida) y los *complete poems* (obra completa).

En Inglaterra y Estados Unidos se suele reunir la obra de poetas vivos. El mercado de habla inglesa es mucho más maduro que el de habla hispana. Pongo este hecho como fenómeno de mercado, porque el problema excede al fenómeno literario. Es un fenómeno que da cuenta de un cambio del estado del mercado editorial en la Argentina. Yo creo que la cuestión editorial tiene un antes y un después, cuya bisagra es el período 2001-2003. Antes de 2001, el mercado de las editoriales en la Argentina era una cosa, y luego de 2003, cambia. No digo que nosotros tengamos mucho que ver con esto, pero hay toda una nueva generación que entró en actividad en ese momento y que está produciendo un cambio profundo en el modo de funcionar en el mercado editorial. Hay otros factores, como las nuevas tecnologías que permiten trabajar en tiradas más chicas, y las ediciones por demanda, entre otras. Hoy, producir un libro es más fácil. Cambió mucho el modo de producción desde la década del 90, cuando apareció la computadora y abarató los costos de preproducción, y la imprenta también ha ido evolucionando. Hoy, hacer un trabajo en una imprenta no cuesta lo mismo que a finales de los 80, a pesar de la inflación y los precios del papel.

Un mercado para la poesía

La edición de libros de poesía siempre fue de baja tirada porque nunca hubo un mercado maduro. Ahora estamos trabajando junto con otras editoriales para construir un mercado de poesía. A mí me interesa el trabajo editorial que hacen Ediciones en danza, Adriana Hidalgo, Alción, Del Dock, y que en su momento también hizo Tsé Tsé.

Por otro lado, me cuesta pensar la academia como un mercado. Creo que la academia tiene un modelo de pensamiento autónomo al mercado, incluso en el modo de pensar la literatura. Son como rutas paralelas que no se cruzan. La academia se mueve por una serie de parámetros que cada vez están más lejos del mercado. Más allá, claro, del cruce que pueda darse entre editores y academia para fomentar a ciertos escritores.

Lo que a nuestra editorial le interesa es que un poeta al que le gusta leer, o un lector de poesía (que también existe) pueda conseguir libros de poesía, pueda acostumbrarse o darse el gusto de ir a una librería, buscarlos y encontrarlos.

Estrategias/políticas editoriales

Una dirección estratégica de la editorial es propender la visibilidad de estos *libros ladrillo* en las librerías y su distribución. La idea es ponerlos con los otros libros de poesía de nuestra colección, dárselos juntos al librero. Los ponemos todos juntos en el mismo catálogo, de modo tal que tener unos en una librería implica también que estén los otros.

En cuanto a las ventas—y esto lo advertimos con mayor firmeza desde que hace dos años y medio también inauguramos una colección de narrativa—, el preconcepto de que la poesía vende menos que la narrativa es una gran mentira. Hay una multiplicación de la cantidad de títulos y una reducción de la tirada. Si uno analiza las estadísticas de finales de los años 80 de la Cámara Argentina del Libro, va a encontrar que se publicaban de 2000 a 3000 novedades por año, con una tirada media que debe haber rondado los cinco mil ejemplares. Hoy, la tirada media ya está en los 2500, o sea en la mitad de la tirada media de finales de los 80, y el número de novedades anuales de la Argentina es de 20000. Hay una atomización del mercado. Todos estos fenómenos necesariamente hacen que hoy se aborden de otra manera los modos de ser editor o editora en la Argentina. No se puede ser editor como a principios de los 90. Entonces, estas estrategias tienden a pensar eso, a ver cómo se puede alcanzar un nivel de ventas que te permita sobrevivir con una empresa—pequeña o en formación—y a la vez poder hacer lo que te guste, y no lo que te imponga el mercado. Ese es el equilibrio que intentamos buscar. Las obras reunidas se venden muy bien, al mismo nivel que los libros de traducción. Estos se venden más que los libros de poetas argentinos nuevos, que tienen un mercado muy reducido. En general, las traducciones son las que nos permitieron ganar un mercado latinoamericano, exportar a España y vender en Colombia, México. Nos ayudaron a financiar la empresa, son la punta de lanza de la

editorial. Las obras reunidas tienen mucha visibilidad, muy buena crítica, gran recepción en los lectores y tuvieron altos niveles de ventas.

En las librerías, las obras reunidas están visibles. De todos modos, el de la librería es un trabajo permanente. El librero está muy presionado porque hay 20000 novedades anuales (quizá 1000 ó 2000 novedades mensuales) que llegan a la librería y que el librero tiene que ir acomodando. Sustener el lugar para los libros en las librerías es un trabajo diario de los editores y no tiene que ver con la cantidad de libros. Hay que recorrer las librerías, eso forma parte también de posicionar un sello, de intentar ganar un espacio, como ocurre con el espacio cultural en los suplementos, en los medios gráficos. En las librerías también hay que pelear un lugar. A esto también me refiero cuando hablo de la condición profesional específica del editor de poesía hoy. Hay una diferencia generacional. En los 80, la poesía era más bien un espacio de resistencia cultural.

Una tirada es la piedra filosofal del editor, por eso no tenemos la misma tirada para todos los libros. La tirada es la garantía de existencia, saber cuánto hay que hacer de cada libro y no equivocarte es el modo de existir. Por supuesto que nos equivocamos, pero si te sale bien la mayoría de las veces... Es muy duro, que te devuelva tu fracaso todos los días. Las editoriales independientes o las que trabajamos en el área de literatura, en general sostenemos el proyecto de no saldar los libros. El saldo es una política de las editoriales más grandes, que se mueven en un circuito de rotación distinto: primero las novedades, luego las rebajas, más adelante el saldo definitivo y, cuando una obra completa el ciclo, se hace papel picado, porque necesitan el lugar para las nuevas novedades.

Yo no entiendo mucho la política editorial de publicar todas las obras de un novelista juntas en un libro, se consigán o no por sí mismas. En un mercado maduro, debería poder conseguirse la obra reunida, la obra completa y las obras individuales. En el caso de la poesía, viéndolo con distancia ahora, a mí también me da alguna duda sobre eso. Tal vez si yo tuviera que sacar de a uno los libros que integran obras reunidas, sacaría algunos sí y otros no, porque algunos funcionarían seguramente mejor que otros. Desde el

punto de vista del editor, hay libros que no sacaría por estar, por ejemplo, muy marcados por una época o por algún momento particular de la vida del poeta. Si los sacara de a uno, sacaría uno o dos, y no cinco, lo que quizá sería una injusticia con la obra de un poeta. Entonces, es ahí donde creo que la obra reunida puede tener más sentido.

En cuanto a la estética y la calidad de las obras reunidas, nosotros no hacemos diferencias con la edición de los otros libros. En el caso de las obras reunidas de Perla Rotzait, tienen una caja por la necesidad de colocar los dos tomos juntos. De nuevo, para explicar la función de esa caja, voy a poner por delante una necesidad comercial. Si nosotros le damos los dos libros sueltos a un librero, lo más probable es que el librero los ponga en distintos lugares, que los venda por separado, todas cosas que nosotros no queríamos que sucedieran de ninguna manera. Queríamos que los dos tomos fueran un libro, que no se pudieran vender por separado. Por eso la caja. Pensamos en todas las posibilidades: ponerles una faja, envolverlos, empaquetarlos, sacarlos embolsados. Nos decidimos por la caja porque pensamos que la faja se iba a romper y la bolsa podía perderse cuando viniera un lector a hojearlo. La caja era la solución más práctica.

Titulación y organización de las obras reunidas

El tema de la titulación fue un trabajo arduo: ¿le íbamos a poner *Obra reunida*, a secas?, ¿*Obrapoética reunida*?, ¿íbamos a usar un título distinto y en el subtítulo consignar *obra reunida* y las fechas? La primera que sacamos fue la de Mirta Rosenberg, *El árbol de palabras. Obra reunida 1984-2006*. Tiene su obra poética y alguna traducción. Una diferencia con el libro de Irene Gruss, *La mitad de la verdad. Obrapoética reunida 1982-2007*.

Con las titulaciones quisimos dar una marca de identidad a la editorial. Con Mirta Rosenberg lo que hicimos fue empezar a trabajar y le dijimos que no queríamos ponerle *Obra reunida*. La primera razón para no hacerlo era que si algún lector iba a buscarlo en una base de datos de ISBN, iba a encontrar millones de *Obras reunidas*. En cambio, el título singularizaba al libro, lo volvía único. Este primer criterio se ve

abonado también por una imagen muy significativa: un epígrafe de Marcel Duchamp que está en un libro de Mercedes Roffé y dice "el título es un color más". Y hay algo de eso, el título es como el broche final, es terminar de darle la vuelta al proyecto.

El título de Gruss fue el más difícil de encontrar. El de Rosenberg salió de un poema de ella que es su arte poética. Un poema sobre un árbol que se refiere a la palabra *árbol*, como materia de construcción de la poesía, y que trabaja mucho con la analogía árbol-palabra, por lo que salió naturalmente *El árbol de palabras*. En el caso de Gruss, buscábamos, trabajábamos, probábamos y no nos salía ninguno por el lado de sus poemas. Marcamos dentro del libro múltiples opciones, hasta que un día el título salió en una conversación telefónica entre ella y Rosenberg. Cuentan que Gruss le comentó a Rosenberg sobre la dificultad de encontrar el título y que esta le contestó: "Bueno, pero podrías tener en cuenta que puede estar dentro de tu poesía..."; y que, de inmediato, Gruss le contestó: "Bueno, pero eso que me estás diciendo es la mitad de la verdad". Rosenberg le dijo: "Ahí tenés el título: *La mitad de la verdad*". El título salió de este modo y realmente es perfecto, porque *la verdad* es un tema de la obra de Irene Gruss, porque es la mitad de la obra que va a seguir desarrollando y porque es un gran título.

Como política general, sostenemos que el editor tiene que intervenir en el cuidado de la edición, pero creemos que la confirmación de la obra es prioridad y potestad del autor. En ese sentido, nosotros no tenemos la política de intervenir sobre la obra. Hasta ahora, en las obras reunidas preferimos la presentación cronológica, que en términos generales es un criterio deudor de las obras completas. Quizá es en las antologías donde nos damos mucha más libertad para pensar otros criterios de organización interna. Nos parece que el orden cronológico responde a la lectura que se propone de una obra reunida. Siempre conversamos con las autoras —y ahora que vamos a tener un primer autor, con los autores— en general sobre qué dejar, qué quitar, qué cambiar, si se mantiene todo lo escrito o no, etc. Rosenberg, por ejemplo, no sacó nada, pero había sacado todo antes. Ella había publicado muy poco, solo cuatro libros. Nuestra idea es tratar de ser lo más estrictos posible. Las sensaciones de los autores frente a la revisión de su obra son

variadas: desde pensar que se van a morir, que es ganarse la estatua, hasta sentir que no van a poder escribir nunca más. Como si las obras reunidas fueran un paso previo a lo póstumo. Es como sentir que ya hicieran todo lo que tenían para hacer y que solo les queda morir, pero también es un corte para pensar qué es lo que va a venir después. En el caso de las autoras que publicamos, nosotros la vara está colgada muy alta, todavía no hay ningún libro posterior a las obras reunidas de ninguna. Ya llegarán.

Obras reunidas y poetas mujeres

No podríamos asegurar que el fenómeno de las obras reunidas sea un fenómeno exclusivamente de poetas mujeres. De hecho, salió la obra de Héctor Viel Temperley y la de Arnaldo Calveyra, que está vivo. Es un fenómeno que tiene que ver con la poesía: a pesar de que se publiquen cuentos reunidos, me parece que los libros de poesía reunida tienen un espíritu más sólido o más fuerte en cuanto a idea que los libros de narrativa reunida. Pero bueno, es una intuición mía. Sin dudas, tiene que ver con el modo de leer el libro, con el permiso que se da al lector para leer la poesía en un sistema de obra reunida, que no se parece al modo de leer una novela o un cuento, incluso dentro de obras reunidas. Nosotros trabajamos mucho con poesía de mujeres y se dio naturalmente que las primeras obras reunidas fueran de poetas mujeres. No quiero decir que publicar mujeres es estratégico, porque no es cierto. No lo pensamos como algo estratégico, sino que se dio naturalmente. En general, a la editorial le interesa más la poesía de mujeres que la poesía de varones, pero estamos hablando de generalidades. Creo yo que esto también tiene que ver con el período con el que nosotros quisimos trabajar, sobre la obra de poetas que escribieron después de la última dictadura militar, y que la explosión de la poesía de mujeres tiene que ver precisamente con ese momento. Entonces, naturalmente terminamos trabajando con obras reunidas de mujeres.

Ahora estamos trabajando en una antología que revisa la poesía argentina del último siglo. Es un proyecto un poco lúdico, que imita un proyecto irlandés, de elegir los diez mejores poemas de cada

década desde 1910 a 2010. Cada década está a cargo de un poeta de nombre. En las primeras seis o siete décadas, aparecen cuatro mujeres: Alfonsina Storni, Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Amelia Biaggioni, y creo que ninguna otra. Susana Thénon es una de las grandes omisiones. Las antologías son para eso, para ver las que no están. De igual modo, la obra fuerte de Thénon es a partir de las décadas del 1970 y 1980. En las primeras seis décadas del siglo xx no hay una gran cantidad de poetas mujeres. Se juntan mucho a partir de los 70 y el fuerte es en los 80, después de la dictadura: Diana Bellessi, Juana Bignozzi, Irene Gruss, Mirt Rosenberg. Sus obras crecen y se desarrollan después de la dictadura.

El caso de Perla es rarísimo. Su obra reunida tiene dos tomos, que para mí están claramente diferenciados. El corte es casual, podría haber salido todo en un único tomo, pero nosotros decidimos hacer dos por un tema de lectura, para que fuera más cómodo, para que no fuera tan pesado, para que no quedara tan grande. Pero, curiosamente, cuando lo estábamos editando la pregunta era dónde establecer el corte entre los tomos. Nos propusimos revisar la obra, la cantidad de libros y tratar de que los dos tomos quedaran más o menos iguales en cantidad de páginas. El primer tomo tiene características de una poesía absolutamente moderna, del siglo xx, casi –te diría– de la primera mitad hasta la década del 60. El segundo es totalmente

posmoderno, tiene un abordaje de la poesía que empieza a utilizar otro tipo de estrategias y de lecturas, que empieza a basarse en lecturas para construir su propia poesía. Estrategias claramente posmodernas. Pasó solo. Perla es una mujer que tiene ahora ochenta y nueve años, escribió toda su vida. La poesía no fue su actividad principal, ella cerró su estudio de abogacía el año pasado. Estuvo casada con uno de los arquitectos modernos más importantes de Argentina, Hirszt Rotzait. Fue amiga de Olga Orozco, de Armando Calveyra, de Aurora Bernárdez, un círculo de gente muy especial, y su padrino fue Rafael Alberti, cuando él vivió en la Argentina. Tiene una marca de lectura muy propia, muy personal. Nosotros decidimos hacer el libro porque respetamos mucho su obra y nos pareció que una persona de esa edad, con tantos textos escritos durante toda su vida, tenía que tener su obra reunida. A veces, en las obras reunidas se incluyen inéditos, como por ejemplo en el caso de Perla Rotzait. Pero no ocurre siempre y no es un mandato editorial.

En Bajo la luna siempre privilegiamos poner algunos poemas de un libro por venir en las obras reunidas pero, por lo general, elegimos no incluir libros inéditos completos. A mí me parece que las obras reunidas son básicamente una revisión de lo hecho hasta el momento y, en todo caso, un anticipo de lo que va a venir.

Reseñas

KORN, Ada.

Sofia Kovalévskaja 1850-1891. Símbolo y ejemplo. Sus memorias, sus luchas, sus triunfos, sus derrotas, Buenos Aires, Ada Korn Editora, 2009, 430 págs.

Sofia Kovalévskaja es el primer libro escrito por Ada Korn, profesora de matemática, fundadora de su propio sello editorial —que ha publicado a diversos autores, tanto argentinos como extranjeros, desde 1983—, y ahora también, escritora. Se trata de la biografía de la matemática y escritora rusa del siglo XIX. Entre la matemática y la literatura, Sofia Kovalévskaja y Ada Korn van tejiendo historias de mujeres que han apostado —y siguen apostando— a la autonomía femenina, por múltiples y diversos caminos. En el caso de la primera, a través de las luchas por los derechos de las mujeres para cursar estudios superiores en una época en que la educación superior les estaba vedada. En el caso de Ada Korn, a través de la documentada y artesanal reconstrucción de las luchas y los lazos —desconocidos hasta hoy en lengua castellana— de Sofia K.

En sintonía con este paralelismo, el libro está

dividido en dos partes: la primera parte está constituida por las *Memorias de infancia* de Sofia K., obra publicada por primera vez en 1889, a partir de la cual se consagró como escritora. Ada Korn realizó la traducción del ruso al castellano con ayuda de dos traductoras, a partir de tres manuscritos editados en Rusia. Los títulos elegidos para los capítulos de las *Memorias...* (que son diferentes según las versiones en ruso), la adaptación al castellano y la edición definitiva, son producto de la paciente obra de Ada Korn.

En la segunda parte del libro, en cambio, "habla" Ada Korn: allí relata los acontecimientos centrales de la vida adulta de Sofia K. y sus múltiples lazos con diversos intelectuales de la época (Fedor Dostoievsky, George Eliot, Jonas Lie, el compositor Edvard Grieg, el doctor Jean-Martin Charcot, entre otros), a partir de las obras —algunas inconclusas— de la propia Sofia K. Ada Korn trabaja aquí con las fuentes documentales de Sofia K., disponibles en los archivos de la Universidad de Estocolmo. La matemática rusa, además de sus *Memorias...*, una novela, ensayos y artículos periodísticos, dejó también nueve poemas, uno de

los cuales fue publicado en 1892 y es transcripto en el apéndice del libro, traducido del ruso por Liliana Popovic (una de las colaboradoras en la traducción de las *Memorias...*) y Ada Korn.

El libro consta también de una introducción, donde la autora traza un panorama social y cultural de Rusia durante la segunda mitad del siglo XIX, de los antecedentes de los siglos XVII y XVIII, y breves caracterizaciones de algunos personajes destacados de esas épocas, que Sofia K. menciona en sus obras o que tuvieron alguna vinculación con ella.

Por otra parte, en el prólogo, la autora da cuenta de la "cocina" interna del libro: nos relata cómo fue el largo proceso de traducción de las *Memorias...* en tres etapas, aclara cuestiones relativas a las diferencias de léxico en ruso y castellano para los nombres y para la escritura y pronunciación de los mismos, y explica también el desfase existente entre el calendario ruso y el gregoriano, hasta 1918. Es decir, cuestiones que, junto con la presentación de las problemáticas sociales y culturales de Rusia que realiza en la introducción, son de gran ayuda para que lectoras y lectores

podamos ubicarnos en un mundo que, en principio, podría parecer ajeno. Pero basta leer la primera página de las *Memorias...* para ver cuán nuestro es también aquel universo de Sofia K. que nos trae generosamente Ada Korn: *Me gustaría saber si hay alguien que pueda fijar con exactitud ese instante preciso de su existencia en el cual una clara, conciencia de su 'yo' emergió por primera vez, el primer destello de vida conciente. Yo no logro hacerlo [...] Y lo más penoso de todo ello es que yo misma soy absolutamente incapaz de determinar cuál de estas impresiones es recordada en realidad por mi propia experiencia y cuál de ellas fue escuchada por mí más tarde en mi niñez*". (Pág. 45)

Antes del psicoanálisis, del estructuralismo, del giro lingüístico, una matemática rusa nacida a mediados del siglo XIX plantea explícitamente un problema que aún no pierde actualidad, aunque cambian sus formulaciones: la infinita cadena de la vida y sus posibles escrituras, o dicho de otro modo, el relato de la propia historia que se confronta, inevitablemente, con una ajenaidad que no esperamos.

Por otra parte, en el mismo prólogo, Ada Korn

explicita el objetivo del libro: difundir no solo "las peripecias de su novelesca y polifacética vida" (pág. 10), sino también—y sobre todo— dar a conocer el marcado interés de Sofía K. por la literatura. Además, señala que el interés específico que reviste respecto a la biografía de Sofía K. se vincula no solo con sus luchas por el acceso de las mujeres a la educación superior, y con haber encabezado el grupo de mujeres rusas que salieron de su país en la búsqueda de un título universitario, sino también porque fue la primera mujer en obtener un doctorado en matemática, y en ejercer una cátedra universitaria en la Europa de la Edad Moderna. (Pág. 10). La autora señala que Sofía K. [...] compartió los ideales progresistas de la *intelligentsia rusa del siglo XIX*, contribuyó a divulgar los adelantos científicos y tecnológicos de la época, y concretó, por último, otro de sus caros anhelos: ser reconocida como escritora (pág. 10).

En este sentido, la inscripción del itinerario individual de la matemática y escritora rusa en otro colectivo —el mundo artístico e intelectual de la Europa de la segunda mitad del siglo XIX— permite también revisar interrogantes de la época

que nos presenta Ada Korn como escenario de las diversas e intensas actividades científicas y artísticas de Sofía K., poniendo especial énfasis en la invisibilizada contribución de las mujeres en la historia.

En síntesis, la cuidada edición del libro de Ada Korn constituye una importante contribución al campo de estudios sobre historia de las mujeres, pues incluye la propia voz de la protagonista (las *Memorias...* de Sofía K), así como también comentarios sobre sus otras obras. Así, el libro arma —a partir de una "escritura del yo" y de anécdotas prolijamente documentadas— la multifacética biografía de una pionera en las luchas por los derechos femeninos, y abre caminos a otras luchas, a otras mujeres, a otras historias.

Marina Becerra

POTT DUEÑAS, Gabriela, **Cosas de hombres. Escritores y caudillos en la literatura latinoamericana del siglo XX**, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Ed., 2008, 224 págs.

Después de las guerras de independencia en Latinoamérica emerge la figura del caudillo, que desempeñó un papel fundamental en la transformación y organización de las políticas modernas. La representación del poder del caudillo latinoamericano constituye la influencia acaecida no sólo en la estructura política y social sino también en la literatura.

En su trabajo *Cosas de hombres*, la autora propone realizar un recorrido crítico a través de un profundo análisis acerca de cómo, en las novelas sobre caudillos, la estética de lo masculino naturaliza la construcción de un ideal de identidad en la literatura y concibe un ideal masculino en la creación literaria misma.

A diferencia de cómo lo han venido haciendo las posturas críticas literarias contemporáneas, que atrapadas por el poder seductor de la representación del caudillo, reproducían las omisiones irreparables de los legados patriarcales, Polit Dueñas inaugura una investigación

centrada en la relevancia política, estética y social que supone el caudillo intentando recuperar una historia nunca narrada aún. Esta obra constitutiva busca contribuir a la elaboración de una teoría crítica sobre cómo se construyó la masculinidad en las novelas de caudillo como elemento estético que refuerza la hegemonía patriarcal y de clase. Advierde entonces, cómo el sistema dominante solidifica la diferencia entre los géneros y propicia la estetización de la violencia que se gesta y reproduce en la literatura.

Aparecen como problemáticas claves de lectura la interrelación del caudillo con el escritor, la naturalización de las representaciones de poder masculino por medio del género, la masculinidad como forjadora de conductas identitarias machistas, clasistas y hegemónicas que resultan un excelente hilo conductor en su ensayo convirtiéndolo en un aporte relevante en la crítica.

En la introducción se argumentan los conceptos que se desarrollarán luego a lo largo de la obra, la autora diseña un campo de líneas teóricas a partir de cuestiones que atraviesan el corpus de novelas seleccionadas. Contextualiza los trabajos en

el marco de problemáticas específicas ocurridas en América latina desde el inicio del cruce de las categorías de masculinidad e identidad. Señala que en estas novelas los protagonistas no son sólo los caudillos sino también lo son los escritores que les dan vida a éstos *porque para ambos la masculinidad se construye en la literatura* (pág. 13) encarnando prácticas políticas, sociales y discursivas. También nos advierte sobre su tesis principal: cómo la masculinidad se representa en el elemento estético hegemónico, cómo se naturaliza la representación del poder del caudillo mediante el género como representación de un estereotipo dominante y las codificaciones de la violencia a su alrededor. Lo novedoso de su obra, además es que incorpora en este trabajo la categoría de género dado que es indispensable para pensar la construcción de la masculinidad de los caudillos en relación con la esfera política y la puesta estética. Es decir, cómo desde una lectura que reflexiona desde el género se observa una literatura productora de estereotipos caudillistas y cómo es necesaria la figura de autor para constituirlos y constituirse; caudillo y escritor se suponen mutua-

mente, son el uno con el otro. Entre ellos se establece un "contrapunteo delicioso" (pág. 42); así lo expresa Alejo Carpentier mientras preguntaba dónde quedaba la tumba de Porfirio Díaz.

El desafío mayor que enfrenta Polit Dueñas, ante la amplísima bibliografía crítica de caudillos existente, es descifrar aquello que se constituyó en un sólido canon crítico y literario, poder deconstruir el discurso hegemónico y visibilizar las relaciones entre literatura y política ya que la primera ancla el arquetipo de masculinidad basado en la representación del caudillo como un personaje oscuro, grotesco, manipulador, poderoso y seductor simultáneamente.

Polit Dueñas plantea una cartografía narrativa para su investigación que articula en tres partes, cada una con un abordaje diferente. Cabe señalar que el conjunto aquí analizado, de ninguna manera es concebido como una muestra panorámica que agota las posibilidades de constituir un canon cerrado sino que permite abrir y operar sobre un viejo corpus anquilosado en una estructura dominante y sexista. En la primera parte reúne las novelas que utilizan como estrategia de escritura la toma de dis-

tancia del personaje, el caudillo es conformado desde narradores en tercera persona que le dan volumen y perspectiva. Para el estudio de este primer grupo trabaja por un lado, con las lecturas de *Fin de Fiesta* (1958) y *El incendio y las vísperas* (1964) de la autora argentina Beatriz Guido donde se manifiesta la vinculación del espacio político con el territorio a partir de la construcción de sus personajes varones. Sobre todo a través de un adolescente que se forja en la masculinidad adulta mientras se consolida en el poder político. Y por el otro, con *Los recuerdos del porvenir* (1963) de la mexicana Elena Garro. Las tres novelas en diálogo permanente con otras ficciones narrativas fundacionales incluidas en este primer grupo. En estos capítulos se señala la manera en que Elena Garro desestabiliza la clásica división de los espacios públicos y privados y de así, además le da importancia a sus personajes femeninos.

En la segunda parte investiga la obra de Sergio Ramírez, *Adiós muchachos* (1999) y *Margarita, está linda la mar* (1998) donde resaltaré cómo se narra desde dentro del personaje, cómo prevalece el carisma del caudi-

llo como así también la pasión por el poder. Y pone de relieve la fuerte identificación y relación del escritor con la política a la hora de representar el poder del caudillo y su personalidad.

En último lugar, en la tercera parte el enfoque se centra en la novela del peruano Mario Vargas Llosa, *La fiesta del chivo*, publicada en el año 2000, donde se relatan las atrocidades cometidas por Trujillo en Panamá. En este tercer grupo Polit Dueñas reflexiona sobre las características del tirano, el cuestionamiento del poder en relación con la política y nuevamente la distancia que toma el escritor de esta figura, sin olvidar que éste asumió una carrera política en Perú. Si bien Vargas Llosa intenta en esta novela darle protagonismo a los personajes femeninos, construirlos con cierta autonomía reflejada en este caso, a través del personaje de Urania, Polit Dueñas demuestra que esto es sólo un camuflaje ya que las mujeres terminan cumpliendo el viejo papel correspondiente al binarismo sexogenérico hegemónico, sus personajes son mujeres abnegadas, sufrientes, revolucionarias castigadas, son las que pagan el alto precio por sublevarse.

En el final de la obra la autora concluye con inquietantes reflexiones acerca de la problemática del caudillo, el escritor y el lugar que ocupa la masculinidad y su construcción. Condensa la figura caudillo como un sujeto de deseo y un objeto de placer, franqueado por la escritura y refractado en el escritor que lo compone.

En este trabajo se subraya que las tradicionales novelas de caudillos no toman en cuenta la dominación mediante la diferencia de género como parte del plano político, sino que las particularidades del tirano son constituidas como atributos de la masculinidad en general.

Finalmente, sostiene apenada que el análisis de la narrativa de caudillos sigue vigente porque aún en la actualidad algunos políticos se asumen como caudillos y hacen de su masculinidad una estética performativa peligrosa. Por eso formula una revisión del canon desde su sagaz estudio sobre esta problemática.

Los logros y la seriedad de esta obra comprometen a repensar los temas que vinculan el pasado, el presente y el futuro latinoamericano en relación con un compromiso ético, político y estético. "Poreso, mientras los cau-

dillos de ficción sigan siendo personajes a través de los cuales se reproduzcan estereotipos, hay que mirar con sospecha el lugar central de las novelas de caudillo en el canon latinoamericano" (pág. 202).

Paula Daniela Bianchi

STEVENS, Cristina y NAVARRO SWAIN, Tania (orgs.).

A construção dos corpos. Perspectivas feministas, Florianópolis, Mulheres, 2008, 308 págs.

La compilación reúne una selección de trece trabajos leídos originariamente en el Simposio Fazendo Gênero (2006). Desde diferentes disciplinas, las autoras revisan cómo el contexto en que vivimos presupone estereotipos que definen a las mujeres y las aprisionan, no solo en lo que respecta a su subjetividad, sino también modelando sus cuerpos. Por ello, Cristina Stevens y Tania Navarro Swain presentan este conjunto de trabajos, que comparten tesis que no son esencialistas ni biologicistas. Por el contrario, retoman aspectos fundamentales de la *Historia de la sexualidad* de Michel Foucault y su concepción de *bio-poder*, para aplicarlos directamente a la realidad de la cultura brasilera.

En el primer artículo —"La construcción de los cuerpos sexuados y la resistencia de las mujeres: el caso emblemático de Juana Inés de la Cruz" de Ana Liesi Thurler—, se compara a John Locke, padre del liberalismo moderno que defiende la figura del marido/propietario/jefe de

familia, con Juana Inés de la Cruz, que al otro lado del océano, en el México colonial, elige encerrarse en un convento para acceder a una formación intelectual, donde sus versos dejan ver la resistencia a la heteronomía y su vida en el claustro implica la anulación de su cuerpo.

En el siguiente artículo —"Cuerpos que escapan: las célibes"— Claudia Maia analiza las primeras décadas del siglo xx en Brasil, mostrando que, por cuestiones demográficas, se construyó al cuerpo de las mujeres como *reproductor*. La maternidad y la heterosexualidad fueron entonces los parámetros de *normalidad* de los discursos médicos, que condenaban como *enfermas* a las *solteronas*, y recomendaban, frente a cualquier disfunción, el casamiento como práctica sexual socialmente normalizada.

Por su parte, en "El cuerpo de la madre en la literatura: Una ausencia presente" de Cristina Stevens, se revisan ciertos discursos patriarcales de la literatura, que controlan el cuerpo de la madre. Stevens trata la identidad femenina como biocultural, y en constante proceso de construcción, eliminando así toda tesis esencialista y superando la dicotomía biología/cul-

tura. Igual que en psicoanálisis, donde la formación del *uno mismo* depende de la presencia o ausencia de la madre, la autora observa cómo la mitología y la literatura clásicas asimilan a las mujeres *desviadas* en términos de *mala madre*. En cambio, más recientemente, en *The White Hotel*, Donald Michael Thomas muestra la insuficiencia del método freudiano para curar a una paciente que desea volver al útero/hotel blanco de su madre, y en *The Book of Mrs Noab*, Michèle Roberts desarrolla las fantasías inconscientes que tiene una escritora. De este modo, Stevens ilustra cómo la novela inglesa contemporánea revierte aquellas tradiciones.

Diva do Couto Gontijo Muniz, en "Sobre género, sexualidad y el secreto de Brokeback Mountain: una historia de apasionamientos", subraya la importancia del concepto de género como instrumento analítico. Recapitula su evolución y desarrollo para mostrar luego cómo se contextualiza sociopolíticamente, al punto de convertirse en una *tecnología social* que constituye al sujeto. En tanto contiene al sexo biológico revestido de los valores que le ofrece la cultura, analiza el film *El secreto en la montaña* e

ilumina la fuerza que tiene la tecnología social sexo/género en la constitución de los sujetos sujetos. En esa línea, Guacira Lopes Louro analiza, en "El 'extrañamiento' *queer*", la norma que detenta la repulsión. Sostiene que los estudios *queer* son una tentativa para pensar una disposición antinormalizadora, anticotómica. Si el *queer* es un modo de ser que admite el *estar entre*, una disposición que acepta la ambigüedad, entonces también es un modo de conocer y pensar no hijo: lo *queer* puede ser extraño, revulsivo e incómodamente bello/bueno y verdadero. Así, la supuesta incoherencia no es un *mal*, sino un modo de ampliar los límites del conocimiento.

"La ontogénesis del género" de Heleieth Saffitori, en un análisis historiográfico, concluye controversialmente que las teorías feministas que se centran en el concepto de patriarcado son insuficientes porque —a su juicio— solo se refieren a ciertos momentos de la historia, mientras que el concepto de género, en cambio, abarca toda la historia y guarda posibilidades críticas.

Margareth Rago y Luana Saturnino Tvardovskas denuncian en "El cuerpo sensual en Marcia X",

cómo el cuerpo de las mujeres ha sido —y es— utilizado como objeto y dispositivo sexual. Analizan cinco imágenes de la artista brasilera Marcia X, en las que esta deshace las fronteras entre lo normal y lo perverso, trabajando en la línea anunciada en el artículo de Louro. En "Relaciones hiperbólicas en la violencia del lenguaje patriarcal y el cuerpo femenino", Marie France Depeche muestra cómo la lengua—arbitraria y material—se desenvuelve en lo social, moldeando cuerpos políticos. Por eso, sostiene que toda violencia simbólica fomenta la violencia material, que se resuelve en el cuerpo modelado (disciplinado) de las mujeres.

Norma Telles, por su parte, en "Bestiarios", reseña la historia de los libros *de las bestias*, descripciones y dibujos de la Edad Media, que tenían una función cristiana moralizante. Ya en los siglos xvii y xviii, esa fantasía cede su espacio a una búsqueda taxativa de la diferencia entre lo animal y hombre, soldándose el supuesto de que la mujer y el animal son coexistentes. Por último, el siglo xx da lugar a nuevos bestiarios, presentados por Telles en las obras de Lorena Carrington, que pinta el cuerpo femenino

con una libertad animalésca, y de Remedios Varo, cuya interacción entre animales y humanos le permite crear mundos fantásticos en los que impera la indeterminación.

Silvana Vildore presenta "La cultura *fitness* y la estética del comediante: las mujeres, sus cuerpos y las apariencias". Esta cultura conjuga salud y belleza como sinónimos y genera estereotipos que excluyen tanto a los cuerpos musculosos como a los exuberantes, unos por *masculinos* y los otros por *antiestéticos*. Para la autora, se trata de una manera de dirimir individualidades y ambigüedades, pero, sobre todo, de *sujetar* a las mujeres. De manera afín, Tania Fontenele-Mourao en "Mutilaciones y normalizaciones del cuerpo femenino. Entre la bella y la bestia" señala, en un marco general de estudio de la verdad sobre la belleza, hay siempre una relación directa entre autoestima y apariencia física. Esta última funciona como un factor esclavizante en el desarrollo de las funciones sociales.

Por último, Tania Navarro Swain, siguiendo la problemática de las apariencias, en "Entre la vida y la muerte, el sexo", llama la atención sobre la desmedida importancia que se concede al sexo y

a los genitales como hecho público que reduce la corporeidad total de las personas a esas dos categorías. Los dispositivos amoroso y sexual resultan factores que crean mujeres listas para la seducción, la reproducción y la prostitución. Como cambio, propone una constante construcción de sí misma, liberándose de la compulsión sexual y reproductiva.

En general, todos los artículos constituyen un fructífero aporte cuyo objetivo es pensar el cuerpo a la luz de los dispositivos de poder, examinando críticamente las dicotomías naturaleza/cultura, dominador/dominada, varón/mujer, entre otras, y diluyéndolas. Defienden la necesidad de apelar a la categoría de género, no solo a la de patriarcado, para analizar los modos en que cuerpo, sexualidad y cultura se vuelven materialmente indisolubles.

Magdalena De Santo

AA.VV.

Políticas de reconocimiento, vol. 1 y 2. Buenos Aires, Ediciones Aji de pollo, Colección Conversaciones feministas, vol. 1, 2008, 213 págs. y vol. 2, 2009, 175 págs.

En el año 2003 el grupo feminista Aji de pollo, que conforman las investigadoras y activistas argentinas Josefina Fernández, Mónica D'Uva y Paula Viturro, organizó el "Foro Cuerpos Ineludibles: un diálogo a partir de las sexualidades en América Latina", apoyado por la Universidad de Buenos Aires y por fundaciones internacionales. El evento fue en el Museo Roca y tuvo una repercusión inédita, no sólo por la alta concurrencia de públicos "alternativos", sino también por la presencia de estudiantes y académicos que se mostraron interesados y permeables a los nuevos problemas que plantean las múltiples identidades socio-sexuales. Tras la publicación de una memoria de lo ocurrido en esa ocasión, el impetu editorial de Aji de pollo continuó aportando al debate feminista sobre "temas relativamente excluidos en el ámbito local y regional" con la colección Conversaciones feministas.

En el caso de *Políticas de reconocimiento*, la conversación a la que hace referencia el nombre de la colección *versa sobre la crisis en que se encuentran los discursos socio-sexuales cuando se enfrentan a las instituciones modernas (jurídicas, políticas, científicas, etc.), instituciones con fuertes compromisos con el poder*. El foco aquí está puesto en las respuestas de la justicia argentina ante el reclamo de "reconocimiento del travestismo como una identidad propia" en vistas a lograr el cese de la "histórica discriminación en virtud de identidad de género y de orientación sexual".

En el primer volumen se publican, como disparadores del "diálogo", las piezas fundamentales de la causa judicial por el pedido de reconocimiento de personería jurídica a la Asociación de Lucha por la Identidad Travesti-Transsexual (ALITT), que demandaron cuatro años de idas y vueltas judiciales hasta el dictamen favorable de la Corte Suprema de Justicia.

En el segundo tomo, en primer lugar aparecen los escritos de diversas personalidades y asociaciones que apoyaron el pedido de la entidad; luego, dos artículos teóricos de dos académicas feministas, la

jurista Alicia Ruiz y la directora del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Dora Barrancos; y, finalmente, la palabra de tres militantes travestis de reconocida trayectoria, Lohana Berkins, Diana Sacayán y Marlene Wayar, que brindan visiones diferentes aunque no contrapuestas del "reconocimiento" que pretenden. Para Berkins, presidenta de ALITT, el fallo de la Corte Suprema implica "un antes y un después" ya que le da al travestismo *existencia propia, no son gays, no son lesbianas, son travestis. Después se discutirá el contenido*.

El 15 de abril de 2003, ALITT se presentó ante la Inspección General de Justicia para constituirse como persona jurídica de carácter privado. La solicitud fue denegada, en principio, porque las autoridades sostuvieron que la lucha de ALITT para que el Estado y la sociedad acepten el travestismo como una identidad propia o la constitución de una ciudadanía travesti-transsexual, no ofrecía un marco valioso para el desarrollo de la convivencia, integrando así el patrimonio espiritual y cultural de la comunidad. En palabras textuales *la denegatoria de la personería jurídica subyace en el fundamento jurídico de la inexisten-*

cia del bien común en su objetivo.

La Asociación continuó con las presentaciones judiciales de rigor rechazando los argumentos de la sala K de la Cámara Civil porteña y de la Inspección General de Justicia (IGJ) por "arbitrarios", y argumentó que se utilizó un concepto de "bien común" distinto al que otorga la Constitución Argentina y los tratados internacionales. Argumentaron que todas las asociaciones a las cuales la IGJ les ha otorgado personería tienden a la satisfacción de intereses personales, y cuestionaron además que el Estado se reserve la apreciación de lo que es "bien común" y lo que queda excluido. Así llegaron con el reclamo a la Corte Suprema de la Nación.

Finalmente en noviembre del año 2006 la Corte Suprema, por unanimidad de los siete magistrados en ejercicio, otorgó la personería jurídica a la entidad rechazando el argumento acerca de que el objeto social de la asociación es "contrario al bien común". El Alto Tribunal hizo lugar a los planteos de ALITT, que había considerado que los fundamentos de la resolución anterior fueron "arbitrarios".

ALITT obtuvo la personería jurídica detrás de la CHA (Comunidad

Homosexual Argentina) que abrió el camino en 1991 con una solicitud en un primer momento rechazada (por la Corte Suprema de entonces) con el mismo argumento de no favorecer el bien común, aunque finalmente obtuvo su personería. La figura jurídica reclamada implica, en la práctica, contar con representación ante el Estado en diversos actos, como ser la presentación en juicios o acciones públicas, la posibilidad de pedir subsidios, abrir una cuenta bancaria, ingresar a las comisarías en casos de detenidos pertenecientes a la organización, entre otras atribuciones.

La publicación del mencionado expediente judicial y las "conversaciones" en torno a éste resultan iluminadoras para quienes investigan la organización pública de la sexualidad. Lohana Berkins sostiene de acuerdo con los *genitales con los cuales nacimos, el sistema patriarcal ha decidido que tenemos que actuar de determinada manera. Nuestros nombres tienen que ser masculinos, nuestra personalidad fuerte y poco sensible, debemos ser padres protectores y usufructuar de los privilegios de ser opresores...* Nosotras no quisimos sujetarnos a vivir en función de ese rol. Muchas

cosas hacen a una persona y no solo la circunstancial realidad de sus genitales. No se trata de la ropa, el maquillaje o las cirugías... Se trata de maneras de sentir, de pensar, de relacionarnos. Este género, de alguna manera elegido o autoconstruido, no debe ser uno de los dos géneros que impone el sistema patriarcal. [...] Hoy tratamos de no pensar en sentido dicotómico o binario. Pensamos que es posible convivir con el sexo que tenemos y construir un género propio, distinto, nuestro. Por su parte Marlene Wayar declara: Yo estoy segura que muchas compañeras, dirigentes o no, estarían contentas que salga la Ley de género y tener documentos que diga un nombre femenino y que nos pongan una cruz en el cuadrado que dice mujer. Yo seguiré gritando que no quiero ser mujer, como no quiero que, para recibir el medicamento del VIH/SIDA, tenga que asumirme como "bambres que tienen sexo con bambres". Prefiero morirme. No quiero estar en un hospital recibiendo un calzoncillo de una monjita buena, no lo quiero, prefiero morirme.

El libro incita a reflexionar entonces sobre la identidad travesti, y consecuentemente sobre el

"orden de género". Pero también sobre los derechos humanos y, más que nada, sobre el propio discurso jurídico y su artillería verbal, en este caso la noción de "bien común" y sus alcances semántico-filosóficos. El término "política de reconocimiento" reacciona contra la teoría de la justicia que busca la universalidad y la estricta neutralidad del Estado para, en cambio, rescatar las identidades particulares y las preferencias culturales de sus ciudadanos. Dora Barrancos aclara que la noción ha tenido un ajuste y *cada vez más alude a una dimensión nodal del sistema de la personalidad cuya clave está dada por la identidad sexual, de género y especialmente por la orientación de la sexualidad.*

Dentro del amplio campo de las ciencias sociales y estudios culturales, esta publicación contribuye a la gesta política del feminismo en cuanto propicia un espacio crítico de reflexión sobre identidades socio-sexuales y demanda de derechos, al tiempo que revela estrategias legales y da a conocer un valioso y ejemplificador testimonio de cómo las teorías informan y dan sustento a las prácticas reivindicativas.

Mayra Leciana

ELIZALDE, Silvia; FELITTI, Karina; QUEIROLO, Graciela (coordinadoras)
Género y sexualidades en las tramas del saber. Revisión y propuestas. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2009, 245 págs.

El acontecimiento ocurrido en el año 2006, con la aprobación de la Ley Nº 26.150 que crea el Programa Nacional de Educación Sexual Integral, signa un contexto histórico en el que el Estado prioriza esta temática para la enseñanza escolar y elabora los marcos que puedan "respaldar y orientar su incorporación pedagógica a las aulas" (pág. 19). A su vez, otras leyes jurisdiccionales se articulan con esta iniciativa, como por ejemplo la Ley Nº 2.110/06 de Educación Sexual Integral de la Ciudad de Buenos Aires. La educación sexual se convirtió hace ya muchos años en un campo de trabajo que es abordado tanto por investigadores/as, como por otros diversos actores —como funcionarios y docentes de las instituciones educativas— convocados por los marcos normativos que estipulan su obligatoriedad. Ello está asociado a una necesidad imperiosa de elaborar y profundizar, con compromiso y nuevos enfoques, el

género y las sexualidades con las y los alumnos. Es en este contexto mencionado que este libro, *Género y sexualidades en las tramas del saber. Revisión y propuestas*, constituye un aporte fundamental.

Tres investigadoras y docentes, Silvia Elizalde, Karina Felitti y Graciela Queirolo, se reúnen con la firme idea de elaborar un material de suma utilidad contemporánea. Convocan a dos colegas, María Lucía Puppo y María Laura Rosa, que se especializan en otras áreas del saber, para sumarse a la travesía de tramar saberes en clave de género y sexualidades.

Un punto de partida de esta obra es el reconocimiento de que el sistema educativo siempre consideró, de modo más o menos explícito, género y sexualidad en sus discursos y prácticas concretas. Lo hace, por ejemplo, cuando un maestro o una maestra le dice a una nena que se siente como "una señorita" o a un varón que pare de llorar "como una chica" (pág. 18). Otro de los aspectos que este libro recalca es que la educación sexual habilita interrogantes ineludibles en torno al género y las sexualidades en el campo educativo, preguntas que

explícita e incluso responde, a lo largo de la obra.

Nos permitimos señalar aquí uno de los sentidos en torno a la educación sexual que suscita este libro, condensado en la siguiente cita: *la educación sexual integral ofrece un área abierta y en construcción para actualizar nuestros saberes y comprometerlos de manera creativa con la nueva ley, en defensa de los derechos humanos y la igualdad de oportunidades* (pág. 30). Se trata, pues, de un libro que se atreve a analizar críticamente diversas áreas del saber ensayando propuestas y respuestas posibles.

Tal como señalan las coordinadoras de este libro, en la introducción, durante mucho tiempo se consideró que *la sexualidad se reduce al sexo (y éste, a su vez al coito)* (pág. 16) y como consecuencia, se han priorizado los contenidos referidos a la genitalidad y la reproducción, reforzados por la hegemonía del saber biomédico en estos asuntos. En la medida en que hoy la comunidad educativa entera es convocada a participar activamente de la "educación sexual integral", concebida como articuladora de *aspectos biológicos, psicológicos, sociales, afectivos y éticos*, la apuesta de las auto-

ras puede ser dimensionada en la medida en que proponen *desafiarlos límites de algunas disciplinas* (pág. 20), a saber: la Historia, la Lengua y la Literatura, la Educación Artística y la Comunicación.

Estas áreas y disciplinas seleccionadas son, justamente, aquellas en las cuales el interrogante acerca de cómo abordar la educación sexual se torna absolutamente pertinente en una arena de disputas respecto de los actores sociales y los saberes que hegemonizaron su enseñanza hasta el momento, Ciencias Naturales y Biología, profesionales de la salud, laboratorios y empresas que ingresaron históricamente a las instituciones educativas. Este particular recorte disciplinar al que se aboca el libro implica un posicionamiento que revela condiciones de posibilidad para revertir la primacía de las intervenciones de los mencionados saberes, desestabilizar los discursos naturalizados, a la vez que transformar las prácticas pedagógicas referidas al tema. El título del libro ya nos adelanta los grandes temas desarrollados y explícita una concepción plural de las sexualidades, como una toma de posición. El subtítulo es coherente con el despliegue

analítico y propositivo a lo largo de la obra. El libro se divide en dos partes complementarias que pueden funcionar articuladamente o de modo independiente, generando diversas utilidades en contextos educativos así como aporta al conocimiento de un público más amplio. La primera parte propone una revisión conceptual, metodológica y bibliográfica de cada una de las disciplinas seleccionadas para el análisis (Historia, Lengua y Literatura, Educación Artística y Comunicación), elaborada por cada una de las especialistas, también reconocidas por su actividad docente. Se observa aquí una profunda revisión de la propia formación académica y práctica docente de las escritoras, que contempla fundamentalmente los aportes de los estudios de género y las sexualidades. La segunda parte es conformada por propuestas de trabajo especialmente diseñadas para cada área analizada.

El capítulo I, escrito en coautoría por Karina Felitti y Graciela Queirolo, invita a repensar la Historia en clave de género y sexualidad. Las autoras señalan la relevancia de una renovación en la disciplina con la formulación de nuevas preguntas, temas y metodologías, so-

bre todo a partir de la incorporación de la categoría de género. La misma explicaría la diferencia sexual a partir de una perspectiva social y cultural y cuestiona el determinismo biológico. También contribuirán los estudios de la sexualidad que mostraron que las identidades sexuales se encuentran atravesadas por relaciones de poder. La propuesta central de este artículo reside en que es imprescindible *cuestionar en profundidad las premisas y la metodología de la disciplina* (pág. 29), sobre todo para sugerir un nuevo lugar desde el cual se pueda *cambiar el punto de vista sobre aquellas cuestiones que por tan transitadas nos parecen 'naturales' y evidentes* (pág. 29). Señalan momentos claves y producciones significativas de la época, durante los últimos treinta años, en la historia de las mujeres, el género y la sexualidad. Este ambicioso recorrido comienza describiendo cómo se conforma la disciplina en la segunda mitad del siglo XIX y cómo fueron ignoradas las mujeres bajo un modelo científico caracterizado como androcéntrico. Se abocan a mostrar cambios historiográficos en nuestro país, recalando el modo en que se constituyó un campo de estudios, de las muje-

res y de género, que posibilitaron nuevos temas de investigación, como los derechos civiles y políticos de las mujeres, los cambios en los modelos familiares, la construcción social de la maternidad y de los modelos de virtud y belleza, entre muchos otros.

María Lucía Puppo, en el capítulo II, se dedica a visitar la Lengua y la Literatura, y sostiene que los textos permiten repensar el mundo. Con el objetivo de reflexionar sobre las conceptualizaciones de género que fueron naturalizadas en el uso de la lengua y mostrar, por ejemplo, las formas de discriminación y sexismo producidas mediante el lenguaje, analiza una serie de textos desde la dimensión discursiva. En este proceso considera su particular contexto de producción y recepción. La autora señala que existen propuestas que buscan revertir el sexismo del lenguaje, entre las que recalca posibles estrategias docentes como alternativas para modificarlo. Por ejemplo, un intento de modificar las consecuencias ideológicas y de exclusión del universal masculino y de instalar formas menos discriminatorias, consiste en referirse a "las y los alumnos" como "alumnado" (pág. 63).

Otro eje de análisis de este capítulo reside en mostrar cómo se construye una historia y un canon literario. En esta dirección la autora propone el estudio de tres figuras: las mujeres "excepcionales" –para su época–, escritoras "fantasmas" –que fueron invisibilizadas– y autoras "estereotipos", para analizar y comprender los mecanismos de exclusión de las mujeres. Es interesante cómo problematiza las estrategias de resistencia que desplegaron las mujeres para desarrollar sus experiencias de escritura. Por otra parte, las claves para el trabajo en el aula propuestas por la autora, presentan una clara cartografía para explorar los textos literarios y otros recursos, en miras de cuestionar los estereotipos y desarticular las concepciones androcéntricas y patriarcales.

El capítulo III, que tiene por objeto las Artes, es elaborado por María Laura Rosa y revisa los discursos dominantes de la historia del arte occidental. En esta revisión son visibilizadas las mujeres que estuvieron ausentes de los relatos canónicos de la historia del arte. La autora explica elocuentemente que los criterios de género, étnicos, y clasistas influyen en los procesos de exclusión que se producen dentro

de la disciplina. El uso de la categoría de genio, que para la historia del arte tradicional, representa una figura masculina, heterossexual, blanca y burguesa, permite explicar los procesos de segregación de quienes no integran esas clasificaciones. A lo largo del capítulo, la autora recupera el rol de las teóricas feministas que cuestionaron los relatos dominantes en la historia del arte y visibilizaron a las artistas mujeres. Describe el proceso de conformación del arte de género en nuestro país, entendido como aquel que cuestiona las desigualdades producidas por razones de identidad genérica y/o sexual (pág. 124) y señala los desencuentros entre el feminismo local y las artes plásticas.

Finalmente, el cuarto capítulo, de Silvia Elizalde, se refiere a la Comunicación. El vasto y extenso desarrollo de este trabajo acierta en dar cuenta de una dimensión de análisis que atraviesa también la obra en su conjunto: "toda interpretación sobre el mundo social [...] supone una conceptualización sobre las relaciones entre varones y mujeres, así como sobre las maneras de definir, comprender e intervenir en torno a las diferencias sexuales y genéricas en cada momen-

to" (pág. 135). Su propuesta para el trabajo en el aula consiste en reflexionar sobre las relaciones de género, la desnaturalización de prejuicios sexistas y homofóbicos a partir de materiales mediáticos. También promueve el análisis crítico de los modelos de sexualidad, ciudadanía y derechos sexuales y de género construidos por los medios y reapropiados por los jóvenes, reconociendo que los asumen, resisten y transforman activamente. Contempla, en primer lugar, las maneras en que el género y la sexualidad constituyen y atraviesan las corrientes teóricas de la comunicación. En lo que refiere a los estudios culturales y la teoría feminista y de género sitúa sus articulaciones históricas y recupera las transformaciones en las premisas teóricas, metodológicas y sobre todo en los tipos de análisis impulsados desde estas confluencias. Más adelante, resalta las propuestas y estrategias que han impulsado, en nuestro país, diversos grupos y organizaciones, del activismo feminista, de mujeres y de la diversidad sexual. Interesa señalar que, estos actores sociales, han recurrido también a la comunicación como herramienta transformadora y que realizan la

revisión crítica de los discursos mediáticos para denunciar y desarticular las formas de sexismo, homofobia y discriminación por género y sexualidad.

En último lugar, como cierre, el apartado destinado a las *Propuestas de trabajo* está organizado en relación a cada uno de los capítulos y ofrece una propuesta desplegada en objetivos, actividades, recorridos, textos para el análisis, lecturas sugeridas, películas recomendadas, según el caso. Estas invitaciones para el trabajo en las aulas se convierten, por su calidad y rigurosidad de las propuestas, en herramientas necesarias, sugerencias valiosas y oportunas para ser apropiadas e incluso reelaboradas.

Es de destacar la minuciosidad en el análisis crítico que las autoras despliegan en cada capítulo y la convocatoria a la reflexión sobre los modos dominantes en que se construyeron las explicaciones en cada una de estas disciplinas. Estas revisiones y análisis encuentran su articulación con las actividades y propuestas de acción. En este sentido, una de las virtudes del recorrido que plantean las autoras consiste en el logro de un corpus de ejemplificaciones de modo convincente. Aquí reside, a nuestro enten-

der, uno de los aportes del libro, que deviene una alternativa que conforma una plataforma de trabajo, siempre susceptible de resignificaciones, para abordar la educación sexual desde un enfoque de género, sexualidades y derechos humanos.

Por último, quisiéramos destacar el aporte que esta obra constituye en la medida en que invita a abrir y resignificar las disciplinas y promueve una genealogía de estas formas de producción de conocimiento. Esta ardua tarea desnaturalizadora de concepciones aún vigentes, que operan en las experiencias pedagógicas cotidianas, resulta imprescindible para asumir una educación sexual que promueva actitudes críticas y creativas. También, podemos mencionar como una tarea pendiente estimulada por el enfoque aquí propuesto, la de promover revisiones de otras materias que forman parte del currículum escolar. Pero eso es parte de posibles futuras producciones.

Luciana Lavigne

CASALE, Rolando y CHIACHIO, Cecilia (comps.).

Máscaras del deseo. Una lectura del deseo en Judith Butler, Buenos Aires, Catálogos, 2009, 117 págs.

En *Máscaras del deseo. Una lectura del deseo en Judith Butler*, Rolando Casale y Cecilia Chiachio brindan una selección y traducción de artículos que instalan el abordaje teórico que Judith Butler despliega en torno al deseo. A lo largo del primer artículo—"Breve recorrido por el pensamiento de Judith Butler"—, Rolando Casale y María Luisa Femenías optan por detectar los referentes teóricos—explícitos o subyacentes—a los cuales la autora recurre como puntos de apoyo para sustentar su pensamiento, como una vía de acceso posible a la complejidad que entraña la producción teórica de Butler. En primer lugar, se enfatizan las lecturas que la autora realiza de Simone de Beauvoir, sin dejar de lado el exhaustivo conocimiento de Georg Hegel y los sólidos abordajes teóricos que conforman su perspectiva, como son las producciones conceptuales de Luce Irigaray, Adrienne Rich y Michel Foucault, sólo por nombrar algunos. El sutil entra-

mado de tales aportes comienza por elucidar algunos vectores que, finalmente, acaban por integrarse a la temática del deseo.

Por un lado—a partir de Luce Irigaray—, se muestra el modo en que el carácter falocéntrico del lenguaje, que constituye el ingreso a un orden simbólico masculino o fálico, abre fisuras en el valor formal que la categoría de sujeto tiene para el pensamiento ilustrado. Por otra parte—siguiendo a Adrienne Rich—se hace referencia al problema de la heterosexualidad obligatoria o compulsiva, lo cual posibilita suspender toda articulación entre sexo biológico y deseo para introducir—en términos de Michel Foucault—la noción de disciplinamiento y sus anudamientos con el deseo.

En esta línea, se exponen los argumentos con los que Butler desenmascara la fuerte carga valorativa que entraña la noción de naturaleza trivialmente utilizada, en la que suele inscribirse al deseo. Por otra parte, un riguroso análisis de las categorías de identidad, sujeto y agencia, incluyendo la dimensión inconciente y el plano de la fantasía, entre otros conceptos psicoanalíticos en clave lacaniana que gravitan en

torno a la temática, sustenta la originalidad butleriana de deslindar el marco cultural, histórico y psicológico que restringe las potencialidades de lo deseable. Más aún, es a partir de los complejos anudamientos producidos entre cada una de las categorías en juego que se desprende argumentativamente una dimensión del deseo que abre las puertas a un cambio político radical.

Este primer artículo adquiere una importancia capital en su carácter introductorio a la totalidad de la compilación. Principalmente, sumerge al lector progresivamente en el espesor conceptual de los puntos nodales del pensamiento de Butler, al tiempo que instala el tema del deseo. En suma, al brindar puntos de anclaje necesarios, funciona como bisagra entre el lector y el siguiente artículo.

¿Cómo llega el deseo a ser objeto del habla, de la escritura o del discurso en general?, interrogante que Butler deja deslizar en cada página del segundo artículo ("El Deseo"). En él la autora explora la ambivalencia aparentemente necesaria que tiene la relación del lenguaje con el deseo. En este contexto, Butler despliega un arco de tensión entre una concepción del lenguaje

como formador y productor del deseo y una concepción del lenguaje como el vehículo a través del cual el deseo es desplazado, vehículo que zozobra en cada intento de presentar y comunicar al deseo.

En sintonía con los planteos conceptuales de parte del feminismo reciente, la teoría gay y lesbiana, el posestructuralismo y la teoría cultural, que no aceptan los postulados de la metafísica tradicional, Butler aborda el discurso sobre el deseo—desde Platón hasta Lacan—para cuestionar la idea de una estructura constante este, sostenida por la tradición metafísica occidental. Retomando el interrogante que vertebra el artículo, la autora detecta el modo en que la escritura del deseo en Platón prefigura algunas de las dificultades centrales que emergen al interior del psicoanálisis y de los discursos críticos contemporáneos sobre el tema. El dilema que encierra la relación singularmente necesaria entre deseo y escritura en Platón le permite, además, pensar en un *ex-stasis* que ofrece una nueva perspectiva para pensar el deseo.

Butler retoma a Irigaray—desde una perspectiva crítica—para poner en consideración el

modo en que, tanto Aristóteles como Platón, elaboran el deseo no solo como masculino, sino como la búsqueda del dominio masculino a través de la apropiación y espiritualización del poder de reproducción, como la fantasía filosófica de autogénesis masculina. A partir de aquí, la autora comienza a pensar cómo aquello que es natural y aquello que es convencional en el deseo se vuelve irresoluble. La naturaleza no puede separarse del lenguaje normativo, de la convención lingüística, de modo que Butler considera al lenguaje inseparable del deseo, al tiempo que se pregunta si las narraciones metafísicas en torno a este último no son más que formulaciones culturales que han alcanzado el estatus de lo metafísico.

Butler retoma a filósofos tales como Aristóteles, Baruch Spinoza, Thomas Hobbes y Friedrich Nietzsche, pero es especialmente a partir de su interpretación de Hegel que enlaza la problemática de la diferencia sexual con la estructura y los fines del deseo. En esta línea, Butler se pregunta: *¿se presupone la heterosexualidad en los escenarios fundacionales del deseo?* Si bien parece indudable la variedad de

disposiciones sexuales que pueden derivarse de la pérdida originaria o separación ontológica postulada por Lacan, la autora detecta el modo en que ciertas versiones del psicoanálisis estructuralista presentan al deseo como una función de la diferencia sexual, entendida como diferencia fundacional de la cual se deriva toda posibilidad de inteligibilidad. A modo de posturas alternativas, Butler selecciona a René Girard para instaurar una sospecha sobre la presupuesta heterosexualidad en las narrativas del deseo, y a Monique Wittig para sugerir la existencia de otras escenas metafísicas desde donde conjeturar la relación entre deseo, lenguaje y diferencia sexual. A partir del descreimiento de que la diferencia sexual sea capaz de fundamentar al deseo, otros imaginarios se tornan posibles en los escritos de Butler, impregnados de la problemática e incómoda relación entre lenguaje y deseo.

Finalmente, en una entrevista realizada por Gary A. Olson y Lynn Worshan a Judith Butler ("Cambio de sujeto: la política de la resignificación radical de Judith Butler"), la pensadora aprovecha las ventajas de tal formato para profundizar temas centrales de su

teoría –sujeto, agencia, performatividad, solo por mencionar algunos– de- jando al descubierto sus múltiples identificaciones teóricas. En la trama de la compilación, tal entrevista desanuda y expande gran parte de los elementos conceptuales contenidos en el artículo anterior, a través de un recorrido por diferentes momentos de su producción. Así mismo, Butler nos muestra nuevas articulaciones posibles entre las categorías en juego, lo que deja en claro la intención de no obturar el debate con conceptos totalizadores que clausuren la complejidad de la temática, al tiempo que genera las condiciones de posibilidad para que el lector resignifique los primeros artículos de la compilación desde tal perspectiva.

Sin dudas, los compiladores ofrecen una traducción a la altura de la complejidad que entraña la propuesta teórica de la autora. El valor intelectual del libro se redobla con las notas que los traductores exponen con el objetivo de no dejar diluir la multiplicidad de significados de cada palabra y de la combinatoria de palabras, de lo que Butler saca provecho. El resultado no puede ser otro que una rigurosa presentación de las líneas argumentativas

butlerianas en relación con el tema que conforma el núcleo del presente libro: el deseo... y sus máscaras.

Ariel Martínez

ROSAS, Carolina.

Varones al son de la migración, Migración internacional y masculinidades de Veracruz a Chicago, México, D.F., El Colegio de México, Centro de Estudios Demográficos, Urbanos y Ambientales, 2008, 307 págs.

Este libro constituye una versión adaptada de la tesis doctoral realizada por la autora entre los años 2001 y 2002, en el marco de una investigación de características socioantropológicas en el área de las migraciones internacionales. Su trabajo de campo de más de un año de duración lo llevó a realizar entrevistas entre dos destinos que delinearon un flujo migratorio de características hasta ese entonces recientes: la localidad rural El Cardal, ubicada en la región central del estado de Veracruz (Municipio de Naoilnco, México) y su destino migratorio principal, la ciudad de Chicago en el estado de Illinois (Estados Unidos). Ambos centros se relacionaron como resultado de la crisis agraria que impactó en la región de El Cardal desde la década de 1990, en pleno auge del neoliberalismo.

Su investigación, en el ámbito de los estudios migratorios, parte del cruce de dos grandes áreas:

por un lado, la de las migraciones internacionales, en la que abundan los abordajes cuantitativos provenientes de los estudios demográficos; por el otro, los enfoques de género, dentro de los que se ubican los estudios sobre masculinidades, centrales en esta investigación. Tal como adelanta Rosas en la introducción y en el capítulo I, si bien los varones son los sujetos principales de estudio y las unidades primarias de análisis, el carácter relacional de las construcciones de género presupone ampliar el escenario de indagaciones para atender a los relatos de sus cónyuges, así como de "terceros" (familiares y vecinos de la localidad de origen), en la prevención de no sobredimensionar en el análisis el peso explicativo de un único conjunto.

El propósito del libro *Varones al son de la migración, Migración internacional y masculinidades de Veracruz a Chicago* es analizar qué efectos conllevan los procesos migratorios sobre las construcciones de género, en el ámbito particular de las masculinidades. Partiendo del supuesto de pensar a las migraciones como un momento transicional de "bisagra propiciadora de transformaciones" en la vida de las personas, estas

tendrían el valor de modificar tanto las prácticas como las representaciones que configuran la masculinidad, que es el ámbito en que ella se propone indagar estos cambios. Para abordarlos, la autora elige tres "mandatos" clave y relacionados que se mantendrán como ejes centrales a lo largo del libro, y que caracterizan al universo masculino cardaleño: el rol de proveedor, el mandato de control sobre la mujer, y la valentía, que, como tales, fijan y prescriben maneras de actuar, ser y sentir entre hombres y mujeres que configuran un "sistema de género" que aliena unas maneras de actuar en detrimento de otras.

La autora indaga estas prácticas emergentes tanto en la comunidad de origen como en sus migrantes, a diferencia de los enfoques más clásicos sobre las migraciones, que presuponian, quizás implícitamente, que las principales transformaciones se manifestaban con mayor transparencia en las "sociedades de recepción". La riqueza de su enfoque consiste, entonces, en abordar el fenómeno desde sus múltiples dimensiones y en mostrar de manera contextualizada el potencial de las migraciones, para transformar no solo a las expe-

riencias de los hombres que migran, sino a todo el entorno con el cual este se relaciona, traspasando incluso las fronteras familiares.

El libro está dividido en cinco capítulos, cada uno de los cuales finaliza con una síntesis que retoma sus planteos principales, completándolos. En el capítulo I, dedicado al marco teórico y conceptual, la autora aborda la pregunta inicial acerca de en qué aspectos la migración agrega dificultades y "propicia" roles masculinos reformulados. Para ello, presta especial atención al primero de los mandatos, el del rol de hombre proveedor al que conceptualiza como "eje estructurador de la masculinidad". Es así como concluye que el sentido que tienen las migraciones entre los hombres cardaleños adultos resulta en una novedosa aunque dura alternativa de continuar ejerciendo este rol ante la gran interrupción que supuso la crisis agraria que afectó a la región.

En el capítulo II profundiza en este tema, describiendo los factores socioeconómicos y demográficos de la localidad de El Cardal y ayudándose con datos de fuentes estadísticas. Aquí Rosas se detiene en el proceso por el cual Veracruz, principal

receptor de mano de obra inmigrante hasta fines del siglo xx, inicia un cambio que lo conduce a ser un incipiente expulsor de mano de obra hacia Estados Unidos. En Veracruz, a diferencia de otros estados mexicanos, los hombres son sus principales protagonistas, y lo interesante del caso es que la juventud del proceso estudiado le permite a la autora analizar situaciones emergentes, no constituidas.

Los tres capítulos siguientes se dedican a un análisis detallado de los mandatos enunciados. En el capítulo iii, la autora repasa y profundiza aún más en los sentidos asociados al trabajo y al rol de proveedor entre los hombres y mujeres cardaleños, para lo cual se apoya en un análisis exhaustivo de fragmentos de entrevistas, y encuentra un factor adicional en la "competencia entre hombres" con distintos recursos económicos, que en algunos casos agrega un mayor estímulo a la opción de migrar. Si bien aquí asoma el factor de clase, la autora se concentra en la competencia entre hombres, entendido esto como otra variante de un rol típicamente masculino de "validación de la hombría", como sintetiza Rosas: *La migración desempeña un*

papel relevante que cumple con la posibilidad de cumplir, mejorar, competir y validarse en el papel masculino de proveedor. En esta situación, las mujeres también juegan un rol fundamental como transmisoras a la comunidad de los logros de sus esposos, estimulando por momentos la competencia entre ellos. Otras vertientes del análisis introducen, además, las diferencias generacionales entre hombres migrantes jóvenes y adultos, en donde la masculinidad aparece asociada a distintos sentidos. Otra distinción refiere a la que se perfila entre los hombres adinerados (los que no necesitan migrar) y los migrantes, que la autora analiza de manera hipotética como dos posibles modelos hegemónicos de masculinidad en disputa, idea que redondeará hacia el final de su obra.

Hacia el capítulo iv, el control sobre la mujer es analizado desde la dificultad que supone para el migrante distanciarse por un largo período de su comunidad. Aquí Rosas recorre tanto las estrategias de control desplegadas por los migrantes hacia sus mujeres, como las de sus cónyuges hacia ellos. La autora alcanza una riqueza interpretativa referente a los mandatos de

género contextualizados y a cómo el sistema de género, encarnado aquí en la comunidad de El Cardal, controla y delimita en última instancia los acotados pero importantes gestos de autonomía de las mujeres ante la ausencia de sus esposos.

El capítulo v, a grandes rasgos, avanza sobre la valentía, el último mandato analizado, y la migración hacia Chicago aparece inaugurando nuevas maneras de asignar y demostrar valentía entre los hombres, en especial en aquellas experiencias asociadas a las condiciones riesgosas del cruce por la frontera hacia Estados Unidos. Es así como cada mandato analizado es utilizado por la autora para ilustrar e iluminar, en el contexto de las migraciones, diferentes aspectos y dimensiones de la masculinidad.

Finalmente, el libro avanza hacia una interesante definición de la masculinidad como un "habitus de género compartido" en donde esta *no se define por el tipo de actuación que se realiza de un solo mandato ni por su adecuación única, sino por una serie de prácticas que se engloban en disposiciones de género de orden más duradero, que a su vez contemplan el condicionamiento de fac-*

tores más amplios (de clase, sociocultural, el origen étnico, etc.). Esta noción queda sugerida en el texto como camino a seguir en la contextualización de los mandatos y de las dimensiones de la masculinidad detalladas en el libro, pero de ninguna manera las aborda, ya que el recorte analítico de la investigación supuso dejarlas de lado.

Por último, un anexo hacia el final del libro repasa consideraciones metodológicas y analíticas ligadas a las circunstancias particulares de la investigación, que resultan de sumo interés para aquellos/os implicados en investigaciones sociales y antropológicas.

María Cecilia Martino

CHECA, Susana (comp.). **Realidades y Coyunturas del Aborto. Entre el derecho y la necesidad**, Buenos Aires, Paidós, 2006, 328 págs.

Este libro, compilado por la socióloga Susana Checa—quien cuenta con una amplia trayectoria de trabajo en temas de derechos sexuales y reproductivos—, es fundamental para quienes desean ponerse al día y profundizar el debate acerca de la legalización del aborto. En este tema complejo se imbrican cuestiones relacionadas con los derechos de la mujer, las políticas públicas, la legislación, la ética, y atañe no sólo a las protagonistas sino también a toda la sociedad, dado que: *El derecho al aborto legal y seguro forma parte de los derechos sexuales y reproductivos, que son parte sustantiva de los derechos humanos y por lo tanto resultan integrales, indivisibles e interdependientes* (pág. 22).

La obra reúne dieciséis artículos que hacen referencia a los diversos aspectos que involucra la temática, y evidencian la preocupación de múltiples organizaciones de mujeres por la situación de las mujeres en América latina y el Caribe. En el prólogo, Checa, además de contextualizar la pro-

blemática dentro de la región, da cuenta de las alarmantes cifras de mortalidad por aborto, a partir de las cuales no quedan dudas sobre de la importancia de la profundización de este debate, y la necesidad de continuar el camino hacia la legalización. A lo largo de los trabajos que recoge el libro, se hace evidente que estas cifras disminuyen en aquellos países donde el aborto está legalizado.

El libro comienza con una breve referencia de las autoras—provenientes de distintos campos disciplinarios—, que permite vislumbrar la trayectoria de muchas de ellas en el movimiento feminista. Está organizado en cuatro partes, la primera, "El aborto en la vida de las mujeres", está enfocada en los aspectos subjetivos; allí, el artículo de las psicólogas Ana María Fernández y Débora Tájner, analiza los embarazos adolescentes en los sectores medios-altos, poniendo en evidencia la vulnerabilidad y fragilización de las /los adolescentes. Con un fuerte compromiso político, producto de su militancia feminista, Liliana Pauluzzi realiza un descarnado retrato de la situación de las mujeres de sectores pobres, en relación con sus derechos sexuales y reproductivos,

que son constantemente estigmatizadas por los sectores responsables de la salud (además de la sociedad y del Estado). En los siguientes capítulos, la psicóloga Eva Giberti y la socióloga María José Rosado-Nunes desarrollan, desde diferentes abordajes, los mandatos que pesan sobre las mujeres con respecto a la construcción social de mujer-madre y la relación entre maternidad y aborto.

La segunda parte de la obra, "El contexto político, legal y ético del aborto desde la óptica de los derechos y la salud pública", inicia con la excelente puesta al día, realizada por la abogada y militante feminista Susana Chiarotti, sobre la legislación argentina referente a los derechos reproductivos y el aborto, en el marco de los derechos humanos y los tratados internacionales. Por su parte, la antropóloga brasileña Débora Diniz y la médica colombiana Ana Cristina González Vélez, centrándose en Brasil, dan cuenta de las restricciones legales que obligan a las mujeres a continuar con los embarazos en los casos en que se haya diagnosticado anencefalia, y del desafío jurídico y ético que este tema genera con respecto a la legalización del aborto. El artículo pone en evidencia la compleja

relación entre la moral privada de aquellos sectores que argumentan desde sus creencias religiosas pero que ocupan puestos del Estado, es decir, aquellos que son funcionarios públicos y deberían representar la moralidad laica del Estado, y aquellos otros sectores que se posicionan desde una mirada de defensa de los derechos reproductivos. La médica Ana Gúezmes realiza una certera reflexión acerca de la tensión entre los fundamentalismos religiosos (en especial la Iglesia católica) y los estados laicos en América latina, destacando el tutelaje ejercido sobre las mujeres y las consecuencias que la falta de amparo legal les produce. El siguiente artículo, de la filósofa Diana Maffia, es un análisis acerca del aborto no punible en la Argentina y los obstáculos que dificultan su correcta implementación. El último artículo de esta sección, de Ángeles Cabría, brinda un panorama internacional de la situación del aborto a partir de comparaciones y ejemplos, y se realiza allí un útil punteo de las diferentes problemáticas que involucra la discusión acerca de la legalización del aborto.

"Estrategias de reforma legal sobre el tema del aborto en cuatro países de

la región" es la tercera parte del libro en la cual se reúnen experiencias llevadas adelante por diferentes organizaciones de mujeres. Lilián Abracinskas y Alejandra López Gómez dan cuenta del recorrido de las luchas del movimiento de mujeres de Uruguay, del debate social y la situación jurídica en lo relativo al aborto, y los derechos sexuales y reproductivos, desde 1985 a la fecha. Para el caso brasileño, Estelizabeth Berra de Souza y Gilberta Santos Soares proponen una descripción detallada de la situación político-jurídica acerca del aborto, a partir de la conformación de una estrategia a largo plazo, canalizada en las "Jornadas por el Derecho al Aborto Legal y Seguro" destacando, al igual que en el caso uruguayo, el consenso social logrado en la población a raíz de las estrategias llevadas a cabo por las organizaciones de mujeres que lograron instalar el debate en la agenda pública. Mónica Roa relata la experiencia del proyecto LAICIA (Litigio de Alto Impacto en Colombia: la Inconstitucionalidad del Aborto); la estrategia utilizada, en este caso, intenta poner al sistema judicial al servicio de los derechos de la mujer, en un país con leyes conservadoras y una fuerte

presión de la Iglesia católica. El artículo de María Consuelo Mejía cierra la sección con un análisis de las alianzas formadas en México, entre "Católicas por el derecho a decidir" y otras organizaciones de mujeres, para crear un frente nacional por el derecho a decidir.

En la última sección, "Los servicios de salud en la atención de abortos provocados. Experiencias de investigación", se incluyen tres investigaciones, la primera de ellas llevada a cabo por Susana Checa, Cristina Erbaro y Elsa Schvartzman. Esta rigurosa investigación, cuantitativa y cualitativa, centrada en la atención post aborto en los hospitales públicos de Buenos Aires, da cuenta de las percepciones de las mujeres que acuden a los servicios de atención y de la mirada de los prestadores/as que intervienen, y ofrece un análisis profundo del estado de la problemática en la Argentina. La segunda investigación, también realizada en Buenos Aires por Sandra Vázquez, María Alicia Gutiérrez, Nilda Calandra y Enrique Berner profundiza sobre la práctica del aborto medicamentoso a partir del uso del misoprostol. El último artículo está a cargo de las antropólogas Susana Rosagnol y Mariana Viera y

se trata de una investigación realizada en Uruguay, que se centra en la relación médico-paciente y sus implicancias en los casos en que las mujeres consultan por la posibilidad de realizarse un aborto.

Mabel Bianco es quien realiza las reflexiones finales donde, lamentablemente, queda expuesto que, a pesar de existir un gran consenso social para la legalización del aborto, todavía no hay voluntad política que permita avances en esta dirección, razón por la cual este libro se toma aun más necesario.

Ivana Otero

MARTÍNEZ, Paola.

Género, política y revolución en los años setenta. Las mujeres del PRT-ERP, Buenos Aires, Imago Mundi, 2009, 181 págs.

Si se atiende a los diferentes momentos de las narraciones sobre la militancia de los años setenta, se observa que, si bien durante la primera década de la transición democrática fueron escasas y estuvieron fuertemente influenciadas por un contexto en que el pasado era representado mediante "la teoría de los dos demonios", a mediados de los noventa, con libros como *La voluntad* (1997) de Eduardo Anguita y Martín Caparrós, comienza a circular un mayor número de escrituras testimoniales en una diversidad de géneros discursivos y soportes textuales. En esta segunda etapa, las escrituras dejan ya de lado la figura de la *víctima* como modo de comprender a los protagonistas de aquel período, y se refieren a diversas dimensiones de la experiencia de la militancia en los setenta. Finalmente, en los últimos años, surgieron trabajos analíticos que desde diferentes campos de las ciencias sociales abordan críticamente aquel período. Dentro de este último

grupo, hay una serie que comenzó a interrogar ese pasado desde el lente del género, permitiendo que emergieran preguntas ligadas a la vida cotidiana de los militantes, a los roles prescritos a hombres y mujeres, a la puesta en práctica de esos roles y a las subjetividades implicadas en los proyectos políticos de los setenta.

El libro de Paola Martínez, *Género, política y revolución en los años setenta*, se inscribe en esa serie y construye "una historia de las mujeres del PRT-ERP" de la provincia de Buenos Aires. A partir de la formulación de Joan Scott, que sostiene que el género es una categoría relacional y una manera de significar relaciones de poder, Martínez estudia diferentes aspectos de la militancia en el PRT-ERP (la cotidianeidad, la sexualidad, los vínculos de pareja, la maternidad, las concepciones sobre el militante, la crianza de los hijos, las posiciones de decisión y mando ocupadas por mujeres) para "analizar la lógica del poder revolucionario" y vislumbrar si dicha lógica implicó un cuestionamiento de las configuraciones tradicionales atribuidas a hombres y mujeres.

El corpus está compuesto por entrevistas realizadas por la autora a ex-

militantes (veinte mujeres y dos hombres), y por documentos, boletines internos y publicaciones de la organización. Ubicada dentro del campo de la historia oral, Martínez sostiene que lo interesante de las entrevistas es que permiten acercarse a la subjetividad del hablante, es decir, los relatos deben interpretarse como construcciones subjetivas en las que interviene la memoria. Las entrevistas permitirían comprender las prácticas, en tanto que los documentos darían cuenta del discurso institucionalizado de la organización.

La hipótesis principal del libro sostiene que el PRT-ERP tuvo un discurso innovador en cuanto al género, pero que no pudo ser llevado totalmente a la práctica por la pervivencia de relaciones ancestrales de género entre los militantes. El PRT-ERP se quedó a mitad de camino, le faltó tiempo para desarrollar prácticas más igualitarias en consonancia con el discurso revolucionario que poseía. Sin embargo, las prácticas eran de avanzada con respecto al resto de la sociedad de aquel momento.

A lo largo de su libro, Martínez muestra que existían tensiones entre los mandatos de la organización y las prácticas de los

militantes. Un primer punto de tensión es el referido a la *proletarización*. La concepción del PRT-ERP sobre la necesidad de proletarización de sus miembros, al tomar como modelo de vida el de la clase obrera —que presentaba visiones tradicionales de género— significó, en el caso de las mujeres, retrocesos para su desarrollo personal y político. Un segundo punto de tensiones lo encuentra en la (im)posibilidad de las mujeres de alcanzar la figura de *hombre nuevo* que postulaba la organización. El PRT-ERP proponía una superación de la moral burguesa que se llevaría a cabo con el surgimiento de una nueva moral revolucionaria que daría origen a un hombre nuevo caracterizado por su humildad, su sencillez, su espíritu de sacrificio, su entrega absoluta al colectivo y su voluntarismo. Características que, como bien destaca Martínez, estaban ligadas a una imagen de militante masculino, difíciles de alcanzar por las mujeres.

En cuanto a la vida cotidiana y la familia, la organización prescribía una familia basada en una pareja monógama y heterosexual, y mantenía un mandato de maternidad para las mujeres, si bien se refería a una crianza de los

hijos y tareas del hogar compartidas. En la práctica, observa Martínez, los hombres solían dedicar más tiempo a su militancia y se comprometían menos con las tareas domésticas, y las mujeres cumplían mayormente con las funciones de cuidado de los hijos y del hogar. En este punto, el libro hace referencia a una *maternidad socializada*, como estrategia de las mujeres de compartir entre ellas el cuidado de los niños para poder seguir militando.

Otro eje de conflictos era el referido a la infidelidad en la pareja. La infidelidad era cuestionada por la organización que intentaba construir una nueva moral basada en la monogamia. En la práctica, muestra el libro, se castigaban las infidelidades de las mujeres pero no las de los hombres, lo que reproducía cierto patrón de desigualdad de género presente en la sociedad.

Un espacio de la militancia donde Martínez sí halla que mujeres y hombres estaban en igualdad es el de la lucha armada. Según Martínez, en sintonía con lo que afirman sus entrevistadas, la posibilidad de portar un arma hacía que hombres y mujeres fueran iguales. Por lo tanto, había mayor igualdad de género en el ERP

(brazo armado del partido) que en el PRT.

Un último foco del análisis, importante aporte a la historiografía del PRT-ERP, relata la conformación, características y objetivos del Frente de Mujeres creado en 1974, espacio de militancia que no había sido estudiado en profundidad anteriormente.

Luego de exhibir diversas tensiones entre discurso y prácticas, y de afirmar que para la organización no existían problemáticas genéricas específicas, sino que la opresión de las mujeres estaba ligada a la clase, Martínez continúa sosteniendo que si hubiese habido más tiempo, si el PRT-ERP no hubiese sido derrotado, habría alcanzado la igualdad entre géneros que presentaba en su discurso innovador. Esta hipótesis le impide a la autora hurgar allí donde su trabajo realiza aperturas interesantes, porque solo puede sostenerse sobre dos operaciones que, a mi parecer, frenan el análisis crítico. La primera supone dejar íntacto el discurso institucionalizado del PRT-ERP. A pesar de encontrar puntos ciegos en ese discurso, que piden ser interrogados desde el género (la proletarianización, el ideal de hombre nuevo masculino, la maternidad como desti-

no de las mujeres, la familia heterosexual y monógama como modelo, el castigo de la infidelidad), la hipótesis requiere no someterlos a crítica. Desde mi punto de vista, el libro permite arribar a otras conclusiones que las postuladas por la autora. En algunos casos, "lo ancestral" se hallaba en los discursos de la organización. El libro sobreestima lo innovador del PRT-ERP al pasar casi por alto que los sesenta y setenta fueron los años de la revolución cultural y sexual, años en que estructuras sociales como la familia, el matrimonio y la sexualidad se vieron cuestionadas y que, sin embargo, la organización mantenía posturas tradicionales sobre esas instituciones.

La segunda operación supone esgrimir como innovadora la "total igualdad" entre los géneros. Pero, ¿era acaso la completa igualdad la que hubiera convertido en emancipatorias las prácticas o había algo en el modo de entender la subjetividad por parte del PRT-ERP que impedía el cambio en las relaciones de género? Porque sí, como afirma Martínez, hubo igualdad al portar un arma, ¿podemos calificar a esa escena de igualación en la lucha armada como de avanzada?

Género, política y revolución... produce aperturas importantes para pensar la militancia de los setenta desde el género, pero esas aperturas podrían complejizarse y abrirse hacia otras a través de la puesta en duda de los propios postulados de partida, y de matizar las interpretaciones sobre el carácter innovador y/o tradicional, tanto del discurso institucionalizado del PRT-ERP como de las prácticas llevadas adelante por los militantes.

Mariela Peller

MASSON, Laura.

Feministas en todas partes. Una etnografía de espacios y narrativas feministas en Argentina, Buenos Aires, Sudamericana, 2007, 236 págs.

Feministas en todas partes es el sugerente título del libro de la antropóloga Laura Masson. El mismo, fruto de su investigación doctoral, es una etnografía que recorre narrativas, experiencias y espacios del feminismo argentino contemporáneo. Para construirla, la autora se basa en entrevistas y observaciones participantes que recogió en las ciudades de Buenos Aires, Tandil, Córdoba, Rosario, Salta, Mendoza y Mar del Plata, como así también en documentos escritos de diferente factura. Estos diversos registros son entrecruzados con un rico aparato crítico, lo que le permite darle relieve e inteligibilidad a este colectivo político y a sus integrantes.

Una de las aristas más interesantes de esta obra es que bucea en el feminismo y en las feministas partiendo de un criterio de autoidentificación. Este busca reconocer cómo las propias protagonistas acunan, argumentan, reconocen y se identifican con el feminismo. Otro de los costados relevantes del li-

bro de Masson es su toma de distancia de otros trabajos sobre el feminismo y las feministas argentinas, anclados en la reconstrucción de sus orígenes y derivas, o de aquellos estudios abocados a explicar los avances y retrocesos del feminismo en tanto movimiento social. Tal decisión le permite dar forma a una descripción densa que sondea al feminismo en sí mismo, aprehendiéndolo en los complejos términos en que sus participantes lo definen. Estas opciones se complementan con otras, como la de integrar en su etnografía la dimensión del conflicto, es decir, las instancias de fragmentación, los espacios de confrontación y las disputas en el seno del feminismo, desprendiéndose de la carga negativa o disruptiva que suele prevalecer en otro tipo de estudios.

Feministas en todas partes está subdividido en cinco capítulos. En el primero, "De lo individual a lo colectivo, de lo particular a lo general, de lo personal a lo político", la autora indaga cómo las mujeres devienen feministas. Para ello trabaja con diferentes narrativas, analizando la dimensión de la individualidad y la relevancia que cobra el lenguaje en la construcción de sentidos. Para Masson, los testi-

monios de conversión, es decir aquellos que dan cuenta cómo, cuándo y por qué una mujer se transforma en feminista, portan un léxico, experiencias y representaciones comunes y compartidas entre las feministas. Los gestos y las instancias grupales completan el cuadro compuesto en este capítulo, donde hasta tiene lugar el relato de una instancia singular: un taller de aprendizas de brujas que fue llevado adelante en un encuentro nacional feminista. Su incorporación sirve como oportunidad para indexar la idea de la autora sobre la diversidad de estrategias, técnicas, vocabularios y procedimientos reflexivos con que cuentan las feministas en el proceso de reconocerse como tales.

En el segundo capítulo, "Dinámicas feministas: autonomía y horizontalidad", el foco está situado en las formas en que las militantes feministas interactúan entre sí en una instancia singular que las agrupa: los encuentros nacionales de mujeres feministas. Masson registra la gramática que caracteriza a estos eventos, notando sus singularidades y su dinámica. Asimismo, describe cómo en estas reuniones se opera un trabajo de unificación donde se construye una *nosotras* entre

las participantes, así como también una agenda común en pro de la defensa de los derechos de las mujeres. Es justamente en este capítulo donde su noción de conflicto comienza a intervenir con fuerza, haciendo evidente las complejas aristas que involucran a la militancia feminista.

"Los feminismos: oposiciones, acusaciones y conflictos" es el tercer capítulo de la obra. A lo largo del mismo, la autora profundiza todavía más en las características del feminismo contemporáneo. Las acusaciones entre las feministas y las oposiciones que definen a distintos agrupamientos le permiten rearmar un denso mapa en el que releva la complejidad y heterogeneidad que caracterizan internamente a este colectivo. En este mapa, las diferencias entre las feministas no se revelan a modo de explicar los impedimentos presentes para conformar un colectivo *unido* o sin fisuras. Contrariamente, Masson invita a comprender cómo y por qué esas discrepancias y desacuerdos son parte y dinamizan la misma configuración del espacio feminista.

En el cuarto capítulo, "Escalas y feminismos", Masson explora la dimensión transnacional del fe-

minismo argentino entrecruzándola con diferentes instancias, personajes, lenguajes y prácticas. Así, al profundizar en esta dimensión, ya presente en los capítulos anteriores, la autora ofrece un variado panorama, cuyas raíces se hallan en un pasado reciente y en la propia conformación del espacio feminista de la región. Mas su trabajo permite reconocer cómo lo transnacional impacta en las posiciones de ciertas feministas, en su acceso a ciertos ámbitos estatales, y en las relaciones de poder dentro del feminismo.

El último capítulo, "Feministas en espacios de mujeres: el Encuentro Nacional de Mujeres", analiza cómo las feministas se desenvuelven en la instancia particular de los encuentros anuales que, realizados desde 1986, reúnen a miles de mujeres en distintas ciudades del país. Para la autora, este evento es un ámbito de singular riqueza donde "se disputa una identidad legítima de mujer" (pág. 179). Pero también es un evento donde se reconocen problemas e intereses colectivos, y en el cual las principales confrontaciones feministas se constituyen con las mujeres católicas.

En suma, *Feministas en todas partes* es una

obra que invita a recorrer de un modo original lugares, experiencias, narrativas e instancias propias del espacio feminista argentino contemporáneo. Seguramente, su lectura despertará nuevos interrogantes que otras investigaciones desde la antropología, el análisis del discurso, el estudio de las representaciones y la historia social y política podrán responder.

Valeria Silvina Pita

AA.VV.

Biopolítica, Buenos Aires, Ediciones Aji de Pollo, 2007, 141 págs.

Biopolítica reúne una serie de artículos que, a partir del ensayo "Biopolítica del género" de Beatriz Preciado, que aparece al comienzo del libro, despliegan un debate en torno a los dispositivos de control y tecnologías sobre los cuerpos. El trabajo de Preciado confronta las teorías sobre la sexualidad y el género de Michel Foucault y Judith Butler, a partir de la lectura del caso Agnes (una hermafrodita que se convierte en tal a partir de la ingesta de hormonas, para luego recibir una intervención quirúrgica que la transformará sexualmente sin tener que pasar por los exámenes psiquiátricos y legales de la transexualidad). En primer lugar, Preciado sostiene que, a partir de la segunda guerra mundial, se produce una serie de transformaciones tecnológicas que implican la emergencia de una tercera episteme, la *posmoneyista* —cuestión que Foucault no plantea—, que supone el nacimiento de un tercer régimen de la sexualidad, a partir de la creación de la categoría de género por parte del Doctor John Money "cuyo poder discursivo sobre la sexualidad

reemplazará al de Kraft-Ebing y al de Freud" (pág. 20). Dicha categoría, señala Preciado, pertenece al discurso médico de fines de los años 40 cuando, durante la guerra fría, Estados Unidos promueve la investigación sobre el sexo y la sexualidad.

La noción de género propuesta por Money supone una suerte de "plasticidad tecnológica" de la sexualidad, al considerarla dentro de una "economía de la construcción" (pág. 23), en oposición a las técnicas normativas del cuerpo de los dispositivos disciplinarios del siglo xx; es decir, se produce una suerte de ruptura en la formulación de la normalidad (naturaleza) o desvío del sexo. Al mismo tiempo, dicha ruptura no supone el pasaje de un modelo definido de la sexualidad a otro, sino la superposición de diferentes estratos o de diversos modelos (textuales, informáticos, bioquímicos, como plantea Donna Haraway) sobre un cuerpo. Esas diversas técnicas de producción darán como resultado un techno-cuerpo, un cyborg, una interface techno-orgánica en donde la subjetividad se articula en tensión con esos códigos.

Esta nueva concepción de lo corporal supo-

ne un subjetividad que se articula entonces de manera activa, no solo atravesada por los flujos informáticos, químicos o las manipulaciones tecnológicas, sino también decidiendo cómo reabsorber esos códigos o vulnerarlos, y cómo construir otros relatos biopolíticos sobre el cuerpo. Este es, según Preciado, el caso de Agnes, quien muy conscientemente diseña una estrategia: tomar estrógenos para hacerse pasar por hermafrodita —cuestión que confiesa luego de la intervención— y conseguir así la operación de sus órganos genitales. Por esa misma razón, Preciado también introduce una crítica al concepto de *performance* de género establecido por Butler, porque no da cuenta de los *procesos biotecnológicos que hacen que determinadas performances 'pasen' por naturales y otras, en cambio, no* (pág. 31). Además, plantea Preciado, a partir del uso masivo de la pastilla anticonceptiva, la mujer biológica heterosexual estadounidense es también un cyborg, ya que la píldora es una técnica de producción de género y, como tal, configura ficciones biopolíticas que se integran a las instituciones y a los discursos del estado-nación: *Estos artefactos biopolíticos se-*

gregan narraciones que pueden citarse, recitarse y, sin duda, también citarse mal (pág. 37).

Bajo estas mismas coordenadas teóricas, el grupo Fugitivas del desierto, en "Prácticas ficcionales para una política bastarda. La tecno-lesbiana", considera al cuerpo como una topografía que puede ser disidente. Si, en un primer momento, el universo cos-mético, quirúrgico y químico de producción del género aparecía como amenazante para la configuración de otro imaginario diferente al *femenino*, luego se consideró que había que rever las prácticas tecno-genéricas importantes en esta época. Estas actúan como una gran maquinaria de materiales sintéticos que van "desde el caucho a la silicona", en un contexto socio-cultural y político articulado por la publicidad y la imagen, la arquitectura, la fragmentación de los espacios, la división de los cuerpos, etc. Dentro de este complejo entramado corporal, ellas se proponen la inscripción del cuerpo lésbico (desplazamiento que va de la bio-mujer a la tecno-lesbiana) como una práctica que supone una "histerectomía textual" que desplaza la centralidad de la gávida, órgano que instituye al sexo femenino: "Es el rechazo no del

órgano, si no de la economía política de constitución del cuerpo moderno 'femenino'" (pág. 62). Dicha operación lleva, a su vez, a una modificación de la sensibilidad y la sociabilidad. Pero la propuesta del grupo no es puramente teórica, sino especialmente política, ya que para lograr esa inscripción de una topografía corporal disidente es necesaria la puesta en práctica de un tipo de alfabetización que permita el consumo activo de la biotecnología. También en el caso de "Biopolítica, tecnología en red y subversión" de Felipe Rivas San Martín, se plantea la necesidad de reformas políticas más generales que contemplen estas reformulaciones del género o —como plantea siguiendo a Haraway— del posgénero, entendido no como una superación del género, sino como *multiplicación subversiva de las expresiones binómicas del género* (pág. 93). Pero si bien, por un lado, Rivas retoma las críticas que realiza Preciado a Foucault y Butler, por el otro se distancia de la autora al subrayar que el caso Agnes finalmente se convierte en un modelo cosificado, puesto que ha sido absorbido por los dispositivos discursivos de la academia. Esta institución, además, no permite en su

propia interioridad la circulación de subjetividades inter o transsexuales, al mismo tiempo que siente una particular atracción por las otras identidades y los cuerpos periféricos (pág. 95).

Como plantea, a su vez, Mauro Cabral en "Salvar las distancias": *En 'Biopolíticas del Género', como en tantos otros textos queer, está muy claro que su producción y consumo académico depende constitutivamente, una vez más, de la distinción institucionalizada entre la localización sistémica de quien rubrica el texto y la de quienes solo circulan en ese espacio como historias de vida, cuerpos desnudos, cuerpos en parte, ejemplos, carne, casos testigos* (pág. 136). Es decir, importa siempre desde dónde y cómo se habla; o sea, cuáles son las condiciones materiales y simbólicas que hacen posibles determinados discursos y actuaciones.

En este sentido, también la propia lectura de Preciado sobre las prácticas de apropiación de la sexualidad llevada por Agnes son puestas en duda por Amalia Fischer, en su intervención *De dudas, diálogo y preguntas sobre Agnes biodrag y una insurrección de saberes*: ¿Por qué suponer

que su actuación es subversiva y no considerar que —atrapada en un modelo heterosexual— su objetivo es alcanzar un ideal femenino para agradecer a su *macho*? (pág. 115). En definitiva, Rivas dice, por su lado, que "no existe un lugar subversivo 'a priori', como tampoco existen experiencias que demuestren haber hecho estallar el sistema —o las lógicas del sistema heterosexual— total o parcialmente" (pág. 99). Como postula, a su vez, Cabral, tampoco se trata de que un determinado tipo de subjetividad o determinada práctica de la subjetividad garantice el resquebrajamiento de la maquinaria biopolítica. No se trata de que únicamente una subjetividad trans o intersexual encarne y lleve adelante su propio discurso, sino que se debería trabajar constantemente para que la colectivización de determinado tipo de experiencia no se convierta en un discurso naturalizado.

Como hemos visto, los textos que se presentan en este libro nos obligan a repensar nociones importantes con las que diariamente trabajamos en nuestras investigaciones y que muchas veces hemos también *naturalizado*. En este punto, me parece central la postulación de

Preciado de una tercera *espisteme*, porque nos lleva a reconsiderar algunos presupuestos con los que la teoría ha venido trabajando. En este sentido, este libro se inscribe en los debates teóricos y filosóficos actuales sobre la formulación de lo poshumano. El debate generado por este libro se inscribe, entonces, en la tensión que supone dos líneas antagónicas: por un lado, la que plantea una suerte de pesimismo frankfurtiano que considera a la máquina de la carne y de la información colonizando todo vestigio de *libertad* y, por otro lado, aquella que considera al régimen biopolítico como plausible de lograr reformas positivas en la vida social.

Isabel Quintana

KAMPWIRTH Karen, **Mujeres y Movimientos Guerrilleros. Nicaragua, El Salvador, Chiapas y Cuba**, México DF, Plaza y Valdés Editores, 2007, 203 págs.

La autora introduce este libro –producto de una ardua investigación de una década de trabajo (1990-2000) y que forma parte de su tesis doctoral– destacando la incorporación de miles de mujeres a las filas de los movimientos revolucionarios en Nicaragua, El Salvador y el estado mexicano de Chiapas, en las últimas décadas del siglo XX. Demostrará a lo largo del texto, el impacto de las relaciones de género en las organizaciones revolucionarias y analizará una serie de factores políticos, estructurales, ideológicos y personales que permitieron a muchas mujeres *escapar a los límites que les imponían los papeles tradicionales que han tenido en esas sociedades* (Kampwirth, 2007:15), y sumarse a movimientos guerrilleros y otros activismos revolucionarios.

Kampwirth hace un llamado de atención sobre los estudios teóricos de la revolución, que frecuentemente se han reducido al estudio de la guerra, ignorando la importancia de otros elemen-

tos como las relaciones de género durante la lucha guerrillera y la revolución (en los estudios latinoamericanos se considera “revolución” al período de transformaciones políticas, económicas y sociales que se dan una vez que las guerrillas toman el poder). De aquí que la autora incorpore a dichos enfoques nuevas preguntas sobre cuestiones consideradas históricamente secundarias: *por qué las mujeres han participado en los movimientos guerrilleros y qué impacto ha tenido esa participación en ellas y en sus sociedades* intentando, con esta propuesta de trabajo, que dejen de ser simples alusiones a pie de página.

La autora centra su análisis en las circunstancias de vida de las mujeres, para comprender cómo los cambios que se dieron en el último cuarto del siglo xx, influyeron en esas circunstancias y motivaron a muchas a unirse a las organizaciones guerrilleras. Afirma que los levantamientos de Nicaragua, El Salvador y Chiapas fueron posibles en parte, por los siguientes factores: los cambios previos ocurridos en las relaciones de género, en las estructuras familiares y patrones de emigración, como resultado de la expansión de la agricultura

orientada a la exportación, sumados a los factores ideológicos, asociados a los cambios a fines de los años sesenta, en la Iglesia católica con la difusión de la Teología de la Liberación y su promoción de la organización social y factores políticos relacionados con la resistencia a la violencia estatal y a la arbitrariedad de las dictaduras.

El último factor que agrega la autora, tal vez el más importante en la comprensión de la participación de las mujeres en las guerrillas y el que le da sustento a los cambios macrosociales citados, es el factor personal. Pone como ejemplos de factores personales que moldearon las vidas de aquellas que se unieron a las guerrillas, las “tradiciones familiares de resistencia” (pág. 26), la participación previa en otras redes sociales (grupos estudiantiles, grupos juveniles de la Iglesia, etc.) y finalmente, la variable de la edad: la gran mayoría de estas mujeres eran jóvenes en el momento de los cambios sociales.

La metodología de trabajo acorde a su interés en las mujeres activistas, consistió en la realización de 205 entrevistas abiertas, principalmente a quienes ella define como “mujeres de prestigio medio”,

que vivían y desarrollaban sus trabajos en las capitales o estado de los países ya enunciados: Managua, San Salvador y San Cristóbal de las Casas, justificando en la introducción del libro, los motivos de su recorte empírico. Sólo realizó tres entrevistas en Cuba, con lo cual su último capítulo está basado principalmente en fuentes secundarias.

A lo largo de los cuatro capítulos y el apéndice que componen este libro, la autora se dedicará a ampliar los argumentos sintetizados en la introducción. En el primer capítulo "Nuevos papeles para las hijas de Sandino", dedicado a Nicaragua, comienza por describir las particularidades del régimen dictatorial de la familia Somoza y la formación de una organización revolucionaria cuya estrategia fue la movilización masiva. A través de las historias de vida de sus entrevistadas, la autora analiza una serie de variables políticas, socioeconómicas, ideológicas y personales, que en combinación, llevaron a muchas mujeres a formar parte de las filas revolucionarias haciendo del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) el *primer movimiento guerrillero de América Latina que fue realmente una coalición*

de los dos géneros (pág. 58).

En el capítulo dos, Kampwirth analiza el papel que jugaron las mujeres en el movimiento guerrillero Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN); detalla, como lo hiciera en el capítulo anterior, los factores que llevaron a la participación masiva de las mujeres en la política revolucionaria de El Salvador y describe algunas de las tensiones de género que se dieron en la militancia. Examina las similitudes y diferencias en el surgimiento de organizaciones revolucionarias en este país y en Nicaragua, analizando para ambos países las particularidades de sus dictaduras, su relación con Estados Unidos y la naturaleza de las coaliciones guerrilleras. A través de varios aspectos de las historias personales de sus entrevistadas salvadoreñas, la autora encuentra similitudes con el caso nicaraguense, en los motivos que llevan a las mujeres a participar en la coalición revolucionaria. Pero también encuentra distancias significativas en los sucesos históricos de ambos países, la más trascendente: las guerrillas nicaragüenses lograron derrocar a la dictadura en 1979, mientras que en El Salvador, luego de diez años de guerra civil, en

1992 las guerrillas debieron aceptar un arreglo negociado con el gobierno contra el que luchaban.

En el capítulo tres, en un cambio de escenario y de época, pero en clave comparativa con Nicaragua y El Salvador, la autora analiza las raíces del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en el estado de Chiapas, México. El foco está puesto en los cambios en las relaciones de género, como uno de los factores que en combinación con otros (también desarrollados) explicarían el levantamiento del EZLN. La autora afirma: *la rebelión Zapatista es también una rebelión de las mujeres* (pág. 100) en atención a su origen y a sus demandas, *el primero de enero de 1994 [...] los zapatistas presentaron una serie de demandas feministas, totalmente distintas a las que todas las guerrillas latinoamericanas habían hecho alguna vez* (pág. 129).

En el último capítulo, Kampwirth compara los papeles desempeñados por las mujeres en los movimientos revolucionarios de Nicaragua, El Salvador y Chiapas con el papel que desempeñaron en Cuba, allí muy pocas fueron reclutadas en la guerrilla previa a la revolución, si bien tuvieron "pa-

peles críticos de apoyo" (pág. 134). El análisis de la experiencia cubana llevará a la autora a revisar algunos de los factores que hasta aquí le habían permitido comprender las razones de las mujeres para la movilización, además de rescatar un nuevo factor ideológico: el impacto del feminismo internacional, ausente en la temprana Revolución Cubana y presente en las siguientes guerrillas.

Por último, Karen Kampwirth dedica un apéndice a la revisión bibliográfica sobre los orígenes sociales de los/as participantes en el FSLN de Nicaragua y en el FMLN de El Salvador, presentando en el debate con estudios anteriores, nuevas evidencias sobre la composición y los orígenes sociales diferenciales de mujeres y varones que componían las guerrillas.

Kampwirth propone con este libro, ampliar la comprensión de los movimientos revolucionarios. Su mayor contribución es la de incorporar nuevas preguntas y recuperar los relatos (generalmente postergados) de aquellas mujeres que decidieron sumarse a movimientos revolucionarios, cambiando sus vidas y las de los suyos.

Deborah Rifkin

ISLA, María de las Mercedes y DEMARCO, Laura (comps.).

Se trata de nosotras. La trata de mujeres y niñas con fines de explotación sexual. Buenos Aires, Las Juanas Editoras, 2008, 319 págs.

Se trata de nosotras. La trata de mujeres y niñas con fines de explotación sexual es una obra que se plantea como un puntapié inicial, para una serie de libros sobre los derechos de las mujeres y, como señala Cecilia Merchán en la "Introducción", pretende ser un aporte teórico sobre la trata de personas en América Latina, a la vez que una herramienta de difusión y concientización. La obra es una compilación de artículos, agrupados en cinco capítulos temáticos, que abordan el tema de la trata de mujeres y niñas con fines de explotación sexual desde diferentes enfoques: su conceptualización, la trata en América Latina y en Argentina, la legislación nacional e internacional y la prevención y asistencia a las víctimas.

La obra, que llega en paralelo a la sanción de la Ley 23.364 sobre Prevención y Sanción de la Trata de Personas y Asistencia a sus Víctimas, en el año 2008, se destaca por re-

flejar diferentes voces que, desde distintos lugares y pertenencias institucionales, se comprometen con la problemática ofreciendo puntos de vista, muchas veces encontrados. Allí, radica la riqueza de este libro.

En el capítulo uno, "¿De qué se trata?", María Inés Panacea diferencia la prostitución de la trata de mujeres para explotación sexual. Refiere que el concepto de trata de personas es antiguo y novedoso al mismo tiempo, ya que las acciones que comprende (captación, traslado, acogida y explotación) son constitutivas de todas las modalidades de esclavitud; la comunidad internacional ha acordado en el año 2000 una definición a través del Protocolo para Prevenir, Reprimir y Sancionar la Trata de Personas especialmente Mujeres y Niñas (Protocolo de Palermo). Graciela Vargas brinda cifras sobre esta problemática a nivel mundial y expone, elocuentemente, las diferentes formas en que los Estados se alinean frente al tema: prohibicionismo, que pone la carga de culpabilidad en la persona prostituida y absuelve a los que usufructúan de ella; reglamentarismo, que es paritario de legitimar el uso sexual de la mujer, aplicando algunas medi-

das higiénicas de seguridad, y abolicionismo, que propone la despenalización del ejercicio individual de la prostitución, pero condena la explotación de la prostitución ajena. La autora sienta posición al afirmar que las políticas reglamentaristas representan la confirmación institucional de un modelo de sociedad que garantiza el uso colectivo de las mujeres, mayoritariamente desfavorecidas y excluidas socialmente. Magdalena González plantea la construcción cultural en torno a la sexualidad masculina y la femenina. Trae las voces de mujeres en situación de prostitución y describe las consecuencias psíquicas, físicas, sociales que conlleva esta práctica y compara estas consecuencias con los efectos de la tortura física y psíquica.

Articulando contribuciones del psicoanálisis y del feminismo, Juan Carlos Volnovich es enfático al señalar que, tradicionalmente, se silencia y oculta el lugar de los "clientes". Refiere que, al poner el foco en las mafias, al penalizar a los proxenetas y prostitutas, se elude a los clientes y de esta manera la sociedad en su conjunto se encarga de aliviar la responsabilidad que cae sobre aquellos que inician,

sostienen y refuerzan esta práctica.

Desde la Asociación de Mujeres Meretrices de la Argentina (AMMAR), Elena Reynaga diferencia la trata de personas y el proxenetismo del trabajo sexual, como aquel que es realizado por una persona mayor de edad mediante el ejercicio de su propia voluntad, en forma autónoma. Estas diferencias se observan en una investigación, a la que la autora hace referencia, realizada en 2007 por el Equipo Multidisciplinario de Investigaciones en Género y Trabajo del Centro de Estudios e Investigaciones Laborales. Desde la Asociación de Mujeres Argentinas por los Derechos Humanos, Filial Capital, sus integrantes señalan la trata como expresión máxima de la violencia de género. Marcan la contradicción que existe entre los Tratados Internacionales de Derechos Humanos ratificados por Argentina, que establecen el sistema abolicionista, y los códigos de faltas y códigos contravencionales que dejan expuestas a las personas en situación de prostitución a la arbitrariedad y corrupción policial. Tanto Elena Reynaga como la Asociación de Mujeres Argentinas por los Derechos Humanos, señalan, entre otras, una crí-

tica en relación con el Proyecto de Ley de Trata, que se refiere a la cuestión que, en el caso de mayores de dieciocho años, la víctima o el Estado deberán probar que no existió consentimiento; crítica que es retomada en el anteúltimo capítulo. El capítulo dos, "De historias y prevenciones", permite conocer diferentes iniciativas para la prevención de la trata y la asistencia a las víctimas, llevadas a cabo tanto desde el Estado como desde organismos no gubernamentales. Viviana Caminos presenta la Red Nacional Alto al Tráfico, la Trata y la Explotación Sexual de Niños, Niñas y Adolescentes, fundada en el año 2006, y el Proyecto Tejiendo Redes contra la Trata, el Tráfico y la Explotación Sexual: Foros locales, que se gestó en 2007 y comenzó a desarrollarse en la Región del Noreste del país. Gabriel Lerner y Gloria Bonatto abordan la problemática de la trata, relacionándola con la explotación sexual infantil. Describen las intervenciones realizadas por parte de la Secretaría Nacional de Niñez, Adolescencia y Familia y resaltan la importancia del comienzo de una nueva etapa, en materia de legislación relativa a la infancia, con la sanción de la ley 26.061,

en 2006. El testimonio de Susana Trimarco, madre de Marita Verón, ofrece, por un lado, la historia de una víctima de este delito y, por otro, el relato de las acciones llevadas a cabo desde la Fundación que dirige, uno de cuyos objetivos es brindar asistencia a las víctimas de trata.

El capítulo tres, "Más allá de las fronteras" reconoce diversas iniciativas llevadas a cabo en diferentes países. Teresa C. Ulloa Zíárriz realiza un recorrido histórico de la evolución de la legislación sobre Trata de Mujeres y Niñas en América Latina y el Caribe. Cynthia Bendlin analiza la problemática en Paraguay. Frans Nederstigt y Luciana Campello Ribeiro de Almeida hacen lo propio sobre Brasil y, Mike Dottridge muestra los resultados de una antología, basada en las experiencias de ocho países sobre el impacto de las medidas anti-trata, publicada en 2007.

En el capítulo cuatro, "Nosotras y la Ley" se plantean diferentes debates en relación con la ley recientemente sancionada. Vilma Ibarra revisa el concepto de trata y la cuestión del consentimiento. Emilio García Méndez, María Eva Asprella y Analía Plosnekos plantean la relevancia del consentimiento en casos de mayores de

dieciocho años, de acuerdo a lo dispuesto en la ley que, según estos autores, no hace más que alinearse con el Protocolo de Palermo, en este punto. En contraste con esta visión, Marta Fontella afirma que, para las Convenciones de Derechos Humanos, el delito se configura aunque la víctima haya prestado su consentimiento, y éste no puede ser usado para exculpar al delincuente, y que, en este punto, la propuesta de la ley resulta fallida. Por último, el capítulo cinco, "Sugerimos la lectura", expone el texto de la ley, tal como fuera sancionada.

El trabajo de María de las Mercedes Isla y Laura Demarco cumple su cometido al brindar un marco general sobre la problemática y los ejes de discusión que la circulan, sin, por ello, perder la profundidad que merece el tema. Sin dudas, servirá de punto de partida para quienes quieran conocer, involucrarse y, por qué no, comprometerse con la lucha contra la trata de personas.

María Julia Rosas

GUTIÉRREZ, María Alicia. **Género, familias y trabajo: rupturas y continuidades. Desafíos para la investigación política**, Buenos Aires, Clacso, 2007, 256 págs.

Los artículos compilados por María Alicia Gutiérrez en el presente libro son el producto de un seminario titulado "Género, familia y trabajo: rupturas y continuidades. Desafíos para la investigación y la acción política", realizado en la Universidad de la República (Montevideo, Uruguay) bajo el auspicio del Grupo de Trabajo de Género de Clacso. Tal como se observa en el título, el libro se propone poner en debate, bajo el tamiz de las relaciones de género, dos grandes temas que en los últimos decenios han sufrido intensas modificaciones: trabajo y familia. Está organizado por pares de artículos que analizan una temática y un comentarista/a que dinamiza los debates planteados.

El primer tándem de trabajos está compuesto por el artículo de Irma Arriagada ("Abriendo la caja negra del sector servicios en Chile y Uruguay") donde la autora establece una comparación entre Uruguay y Chile a propósito del desarrollo del sector terciario de

la economía, poniendo en debate las tipologías, definiciones y las formas de medición. Además, desarrolla las transformaciones acaecidas durante la década del noventa en el sector servicios, prestando especial interés al acceso según el género. En el trabajo de Brígida García y Orlandina de Oliveira titulado "Trabajo extradoméstico y relaciones de género: una nueva mirada", las autoras inicialmente plantean cómo, desde posturas teóricas, estudios cualitativos y encuestas probabilísticas, se articula el trabajo extradoméstico y la condición femenina. Luego, con datos recogidos en una encuesta sobre dinámica familiar (DINAF) en dos ciudades de México (el Distrito Federal y la ciudad de Monterrey), concluyen que la incorporación femenina al mercado de trabajo ha provocado múltiples y profundas consecuencias y conflictos, tanto en el interior de los grupos familiares como en las propias mujeres. Marisa Bucheli comenta de manera pormenorizada ambos artículos y sugiere nuevas preguntas y posibles líneas de continuidad en ambos textos.

Otra dimensión que sobresale de la articulación entre trabajo y familia es la responsabilidad

de las mujeres sobre los hijos—cuidado que social y tradicionalmente les ha sido asignado— y cómo esta se combina con su salida al mercado laboral. El capítulo a cargo de Rosario Aguirre ("Trabajar y tener niños: insumos para repensar las responsabilidades familiares y sociales") parte del hecho de la incorporación de la mujer al mercado de trabajo y los efectos del mismo en la igualdad y la consolidación de la ciudadanía de las mujeres. Su trabajo inicialmente desarrolla los aportes de los modelos de los regímenes de bienestar planteados por Gösta Esping-Andersen y las contribuciones de los estudios feministas, que problematizaron y complejizaron aún más las dimensiones del Estado, el mercado, la familia y la comunidad fundamentales para el desarrollo del sociólogo danés.

Por otro lado, el artículo describe los cambios en el modelo de participación laboral femenina en Uruguay y demuestra que hubo un incremento en la tasa de participación de madres de niños pequeños en el mercado de trabajo, y, de esta manera, aumentó la cantidad de hogares con doble proveedor. Esto ocasiona una serie de transformaciones, tanto en el interior de los

grupos familiares como en las diversas estrategias que deben desplegar las madres trabajadoras para compensar la ausencia de servicios públicos y privados de cuidado de niños menores de tres años. Los datos informan que el cuidado sigue recayendo en las familias, puesto que las respuestas institucionales (tanto públicas como privadas) terminan siendo insuficientes ante los cambios acaecidos tanto en el mercado de trabajo como en las familias. Para lograr derechos ciudadanos plenos y equitativos para las mujeres, culmina la autora, se debe pactar un nuevo contrato social que asegure que su entrada al mercado de trabajo—y por ende al mundo público—sea igualitaria y garantice una nueva distribución de funciones.

Siguiendo esta línea, el texto de Karina Batthyány, "Articulación entre vida laboral y vida familiar. Las prácticas de cuidado infantil de trabajadoras asalariadas de Montevideo", va a relacionar la maternidad y el trabajo asalariado exponiendo datos recabados a través de un estudio de caso "para conocer las prácticas formales e informales que llevan a cabo madres asalariadas para compatibilizar su vida laboral con las responsabilidades fa-

miliares y de cuidado" (pág. 138). El estudio estuvo focalizado en madres trabajadoras del sector público (la Intendencia Municipal de Montevideo) y del sector privado, más específicamente del área financiera (un tradicional banco privado y una casa de crédito y préstamos). El estudio evidencia que las prácticas laborales de las mujeres no han sido acompañadas por cambios al interior de los hogares, en relación con la división sexual del trabajo, ni por las respuestas institucionales frente a la demanda de cuidado de niños (e incluso de personas dependientes). La mayoría de las mujeres entrevistadas, en algún momento del día, recurren a servicios formales de cuidado de los hijos, como guarderías o jardines, y como complemento o como estrategia única—dependiendo de los ingresos—acuden a las redes familiares y sociales, fundamentalmente femeninas (las abuelas maternas por excelencia).

La autora concluye acerca de la importancia que adquieren estas investigaciones al describir las prácticas y estrategias que despliegan las mujeres (y sus familias) con la firme intención de mejorar la redistribución de roles y tareas al interior de

los hogares, pues los cambios en la esfera pública son más que evidentes con la incorporación de las mujeres al mercado de trabajo. Al mismo tiempo, aseguran reconocimiento y otorgan valor a las tareas de cuidado y responsabilidades domésticas para la reproducción social. No obstante, la autora esgrime la posibilidad de que estas tareas tradicionalmente individuales y privadas pasen a considerarse como colectivas, sociales y públicas. El comentario para estos dos artículos lo efectúa Carlos Filgueira, quien enfatiza en la elección teórica de la autora Rosario Aguirre para abordar esta temática (los aportes de Esping-Andersen) y complementa los datos y la información que presenta Karina Batthyány con un estudio sobre la carrera laboral de las mujeres y la maternidad.

Otro de los aspectos abordados en el libro se refiere a cómo se reacomodaron los roles masculinos con la salida de las mujeres al mercado de trabajo, arista del problema trabajo/familia/género, que es discutido por dos autoras: Catalina Wainerman ("Conyugalidad y paternidad ¿Una revolución estancada?") y María Coleta Oliveira ("O lugar dos homens na reprodução").

La primera investigadora analiza una serie de datos relevados durante 2002 en el área metropolitana de Buenos Aires, a familias nucleares completas de sectores bajos y medios, con niveles bajos y altos de formación, para verificar si en la Argentina se produjo una *revolución estancada* vinculada a la participación (o no) de los varones en la esfera doméstica, como consecuencia de la incorporación de las mujeres al mercado de trabajo. Específicamente, el estudio se propuso analizar si las pautas de división del trabajo reproductivo eran diferenciales en hogares con uno o dos proveedores, cruzando a su vez estos datos por distintos sectores socioeconómicos. La autora explica que los varones no han modificado intensamente su participación en las tareas de cuidado de los hijos ni en las tareas domésticas, como sí lo han hecho las mujeres al desempeñar la *doble rol*. Esta desigualdad en la distribución de responsabilidades, para la autora, debe ser controlada y advertida puesto que trae consecuencias tanto para los hijos y los esposos, como especialmente para las mujeres.

El trabajo de María Coleta Oliveira resulta interesante pues es el único

que presenta los resultados de entrevistas realizadas a hombres de sectores medios urbanos de San Pablo, para poder dar cuenta de cómo se construye hoy la paternidad en Brasil, en un contexto de cambio en las relaciones –y también en las moralidades– entre los sexos, la familia y la reproducción. Particularmente, la investigación estuvo enfocada en conocer la llegada de los hijos a la vida de estos hombres y los diversos estilos de crianza, y la consiguiente conformación de modelos alternativos de paternidad. En las palabras finales, la autora expone la ambigüedad presente en los relatos de los varones ya que, en el rol paterno, una nueva moral, ligada a la presencia más afectiva y al compañerismo, convive con una moral tradicional, vinculada con la exigencia de provisión y autoridad jerárquica. Al mismo tiempo, se mantienen vigentes la ideología y la práctica en el modelo de género que atribuye a la mujer la responsabilidad del cuidado de los hijos y la realización de las tareas domésticas. A cargo del comentario de este par de trabajos vinculados a las "nuevas" configuraciones de la masculinidad está la antropóloga Norma Fuller, que rescata ambos apor-

tes y agrega sugerencias para seguir pensando sobre el tema. Además compara el trabajo de María Coleta Oliveira con una investigación propia en Perú, Colombia y Chile, donde la propuesta también era indagar cómo se vivenciaba y experimentaba la paternidad.

Género, familias y trabajo: rupturas y continuidades. Desafíos para la investigación política traza una renovación en el debate clásico de los estudios de género, la conjunción (o no) entre el trabajo y la familia, a través de investigaciones de corte cuantitativo (con excepción del trabajo de María Coleta Oliveira) y nos aproxima a datos y realidades latinoamericanas, que pueden operar como puntos de partida para otro tipo de indagaciones (de corte más cualitativo) y como herramientas políticas para intervenir en la implementación de políticas públicas con perspectiva de género.

Marlene Denise Russo

Iniciativa Latinoamericana para el avance de los derechos humanos de las mujeres. Santiago de Chile, Centro de Derechos Humanos, Facultad de Derecho de la Universidad de Chile, 2009, 108 págs.

Iniciativa plantea, en términos estratégicos, la necesidad de articular la perspectiva feminista y las acciones del movimiento de mujeres, con la plataforma de conceptos e instrumentos políticos e institucionales del derecho internacional de derechos humanos. Esta publicación del Centro de Derechos Humanos (CDH) de la Universidad de Chile es una pieza de comunicación de resultados de un proyecto de investigación de largo aliento, desarrollado por el Programa Mujeres del CDH, desde 2007. El equipo del proyecto está integrado por las abogadas Cecilia Medina y Verónica Undurraga, y por la periodista y comunicóloga Marcela Sandoval, con el asesoramiento de Lorena Fries, coeditora con Alda Facio del, ya clásico, volumen *Género y derecho* (1999).

Las dos primeras etapas del proyecto —una ronda de consultas a distancia en 2007 y una reunión en Santiago de Chile en 2008— involucraron

a diecinueve expertas latinoamericanas con “amplia y variada experiencia en investigación académica y aplicada, políticas públicas, derecho, redes y organizaciones de la sociedad civil, entre otros espacios vinculados a los derechos humanos de las mujeres”. Se trata de diez abogadas y nueve especialistas en diversos campos de las ciencias sociales y las humanidades que, del Con Sur a México, representan catorce países de la región: Haydée Birgin (Argentina), Susana Chiarotti (Argentina), Diana Urioste (Bolivia), Ximena Machicao (Bolivia), Marlene Libardoni (Brasil), Laura Davis (Brasil), Cecilia Barraza (Colombia), Roxana Arroyo (Costa Rica), Isabel Torres (Costa Rica), Lorena Fries (Ecuador), María Eugenia Solís (Guatemala), Marta Lamas (México), Consuelo Mejía (México), Line Bareiro (Paraguay), Ysabel Cedano (Perú), Roxana Vásquez (Perú), Nirvana González (Puerto Rico) y Sergia Galván (República Dominicana).

Tanto las consultas como el encuentro fueron cerrados. En junio de 2008, bajo la lógica de jornadas de trabajo y discusión intensivas, las participantes se reunieron para realizar un diagnóstico, evaluar

estrategias y establecer desafíos y prioridades a futuro (tales, los ejes del proyecto). Marcela Sandoval fue la encargada por el CDH de la redacción de esta memoria, publicada en 2009.

El estado de la cuestión, planteado por *Iniciativa*, no apunta tanto al registro detallado de la situación de las mujeres en relación con sus derechos en Latinoamérica, como al “grado de avance” y los “obstáculos” en los procesos de visibilización, reconocimiento, resguardo y ejercicio efectivo de tales derechos, en la región y sus estados. El mapa del proyecto tiene entonces tres niveles: 1- el regional, que supone los límites y alcances del proyecto, y asume, con matices, un territorio latinoamericano común; 2- el de las naciones, donde, en general, se han desarrollado las experiencias de las invitadas, y 3- el internacional, que remite fundamentalmente a un horizonte jurídico-institucional —el del derecho internacional de derechos humanos—, marco, caja de herramientas e instancia de inteligibilidad tanto de la dimensión regional como de las estrategias de intervención en las políticas de los diferentes estados.

Al revisar las prácticas del feminismo y el

movimiento de mujeres en este territorio tridimensional, *Iniciativa* señala, en la región, insuficiencias en la producción y el seguimiento de indicadores confiables en derechos humanos, en el monitoreo del cumplimiento de las obligaciones internacionales suscriptas por los estados (mediante tratados y en sus constituciones) y en la capacidad de sostener y ampliar las convocatorias y programas en forma multidisciplinaria y en redes. En un plano más político, se indica la necesidad de fortalecer en cada reclamo la perspectiva de los derechos humanos de las mujeres. El caso modelo de las dificultades que este último punto acarrea, es el de los derechos sexuales y reproductivos: paradójicamente una de las áreas con más información disponible (surgida de indicadores de “salud”) y uno de los derechos con menor nivel de reconocimiento formal en la región (e incluso, en varios países, en estado de retroceso).

La articulación de las perspectivas feminista y de derechos humanos (en términos de comunidad e instituciones internacionales), en un mapa regional, aparece como un desafío complejo. *Iniciativa* insta a resguardar la especificidad del feminismo y el

movimiento de mujeres, al tiempo que aspira a una capacitación estratégica que involucre saberes expertos sobre derecho, análisis cualitativo y cuantitativo, comunicación y modos de financiamiento, entre otros. Las tensiones productivas generadas en el interior de estos límites asoman en cada nivel del proyecto: en el contraste entre las miras regionales y las situaciones de cada país; en los puntos de encuentro entre las luchas por los derechos de las mujeres y las luchas de clase, diversidad cultural, orientación sexual, etnia, raza; entre las herramientas jurídicas disponibles para visibilizar, exigir y defender derechos y los riesgos de normativizar los conflictos. También las críticas a la perspectiva de género que pueden leerse en el capítulo sobre evaluaciones de estrategias, parecen inscribirse en esas tensiones; en este caso se trata de una desconfianza que revela controversias de larga data entre academia y activismo, y resgos de despolitización, excluidos desde la crítica feminista.

"Mujeres juntas, ni difuntas". El dicho mexicano lo trae, críticamente, Marta Lamas al poner sobre la mesa las dificultades de organización interna y las lógicas de poder

del movimiento. Su caso, el del Instituto Simone de Beauvoir en México, encabeza el Capítulo 3 (probablemente el más interesante del volumen), que reseña las experiencias concretas de organización de las invitadas. Y hay que señalar que es este tipo de experiencia el que funda, desde el "Prólogo", el carácter de *expertas* de las participantes.

Al especificar los conflictos, cada caso se transforma en una interrogación específica sobre las líneas generales de *Iniciativa*. Así, por ejemplo, la peruana Roxana Vásquez da cuenta de una iniciativa de CLADEM que reformuló críticamente el estatuto y la base de sustentación política de los derechos sexuales y reproductivos, vinculando la mortalidad materna evitable y los abortos inseguros con aspectos como la homofobia, las prácticas discriminatorias y la privación de derechos básicos, que afectan de una u otra manera a la mayoría de las personas. Desde la criminología, también la argentina Haydée Birgin debate la efectividad y los supuestos de herramientas normativas al indicar que la mirada exclusivamente jurídico-criminal en torno a la violencia contra las mujeres obtura políticas públicas integrales y con-

valida la subordinación como causa suficiente de la violencia.

El punto débil del volumen, posiblemente, derive del alto grado de planificación y detalle del proyecto. Los ejes planteados y abordados se han volcado al libro ordenados por capítulo, en un relato común en tercera persona asertiva. Por momentos, las operaciones de sistematización (marcadas por expresiones como "la evaluación que hacen las expertas") desdibujan la dimensión dialógica y de debate teórico-político, y resuelven, en consensos algo forzados, el estado de conflicto que asoma en las citas textuales y en los resúmenes de los casos presentados.

Como contrapartida, el acento siempre puesto en el proceso hace de *Iniciativa* un apunte valioso a la hora no sólo de buscar información y contactarse con organizaciones, sino de planificar encuentros y programas internacionales similares. Queda por resolver, cuando se trata de tomar distancia de los congresos y jornadas tradicionales y su formato de difusión mediante "actas", un criterio de producción y edición de los materiales que dé cuenta de la dinámica de trabajo, rescatando lo más literalmente posible

las intervenciones y aportes.

El texto completo de *Iniciativa* y un directorio de organizaciones afines a la temática del proyecto están disponibles en <http://www.cdih.uchile.cl/>.

Guadalupe Salomón

ANDÚJAR, Andrea, D'ANTONIO, Débora, GIL LOZANO, Fernanda, GRAMMÁTICO, Karin Y ROSA, María Laura (comps.).

De minifaldas, militancia y revoluciones. Exploraciones sobre los 70 en la Argentina. Buenos Aires, Luxemburg, 2009, 217 páginas.

Este volumen es el producto maduro de una serie de jornadas académicas impulsadas por las propias compiladoras, cuyo objetivo ha sido la creación de un espacio de innovadora reflexión sobre los años 70 en Argentina. Las compiladoras, investigadoras provenientes de distintos campos disciplinares, proponen un estudio que enfatiza en la complejidad de los procesos y acontecimientos, discutiendo cualquier lectura sintetizadora de los sucesos acaecidos. El título que han elegido para la reunión de los artículos seleccionados anticipa el sugerente abordaje.

En torno a los agitados años 70, ha proliferado una multiplicidad de discursos, tanto desde contextos sociales y políticos como desde ámbitos más estrictamente académicos. Sobre dicha multiplicidad es posible reconocer transformaciones enlazadas tanto a las necesidades políti-

cas de cada momento, como a la elaboración del pasado que cada presente ha ido permitiendo. En el período de la transición democrática, en los 80, la reconstrucción de los acontecimientos de los 70 estuvo marcada por la demanda imperiosa de "verdad y justicia" y se constituyó, principalmente, a partir de los informes de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) y de los relatos producidos en el marco del juicio a las Juntas Militares. Fue necesaria, entonces, la elaboración de una historia que tomara como objeto central de representación al terrorismo de Estado, para desdibujar, olvidar o mantener en suspenso las historias de toda una generación de militantes. Fue recién hacia mediados de los años 90 que la reconstrucción de las historias de los 70 comenzó a evocar, desenfadadamente, los brillantes horizontes revolucionarios y las atrevidas estrategias político-militares para la toma del poder, abandonando en el marginal terreno de la letra chica los relatos de los aparatos represivos y de los dispositivos de tortura. En este nuevo marco de posibilidades, las compiladoras se proponen realizar una reflexión crítica que evite, sin embargo, la

formulación de juicios anacrónicos, lamentablemente hoy muy extendidos. Tal empresa no es sencilla y el mérito de su resultado no es menor, si se contempla especialmente el eje sobre el cual las investigadoras desarrollan su propuesta: las experiencias de mujeres. Las mujeres encarnaron—y por esos años, con mayor radicalidad—un sujeto crítico atravesado por una tensión fundamental entre participación y postergación dentro de la militancia revolucionaria, pues las mujeres representaron un número importante dentro de las organizaciones políticas, aunque fueron pocas las que alcanzaron puestos importantes dentro de dichas organizaciones. Sin embargo, haber habilitado un sujeto constituido en una crisis ontológica no fue una experiencia privativa de las mujeres militantes. Características de aquella tensión se expresaron, aunque de muy distinta manera, en el amplio espectro de la población femenina del momento, atrapada entre un protagonismo revelador (centro de la llamada liberación sexual y de las innovaciones en materia de conquistas del mundo laboral) y la reconfirmación de su cosificación (irremediablemente confinadas al es-

tatuto de precioso e inocente objeto).

Las compiladoras, como explicitan en el prólogo, proponen para este volumen un abordaje de las décadas en cuestión que no solo explore las convulsiones en el terreno político, sino también las producidas en el ámbito de lo doméstico y de las relaciones intergeneracionales. Esta propuesta implica una subversión a la clásica manera de encarar el estudio del período, acostumbra a abrir aguas y pintar blancos y negros entre el/los proyecto/s revolucionario/s y las transformaciones en la vida del hogar, más estrechamente asociada a los acontecimientos producidos en la llamada cultura de masas, fuertemente vinculada, por otra parte, con el mundo de las mujeres, o mejor dicho, de ciertas mujeres. Las compiladoras, por el contrario, hacen confluir en este libro, por ejemplo, historias de vida de mujeres militantes que comprometen su vida en y por la causa revolucionaria, con los anhelos y preocupaciones de las distintas lectoras de Doña Petrona.

Los once capítulos que componen el volumen son agrupados en tres secciones. La primera, "Espacios de militancia y conflictividad", dedicada

especialmente a la recuperación de las historias de militancia de muy diversas mujeres, comienza con el trabajo de Marta Vasallo, quien bucea en el mar revuelto de los años 70, entre militancia política, feminismo y rupturas de los roles tradicionales de la mujer. El segundo capítulo, de la investigadora Karin Grammatico, brinda un incisivo análisis respecto de las relaciones entre la pujante Juventud Peronista y la llamada ortodoxia, en el marco del Congreso Nacional de la Rama Femenina en el año 1971. En él, por otra parte, evalúa el grado de afectación de las mujeres peronistas—especialmente de la juventud—en torno a las causas feministas, que por entonces se despertaban tímidamente en el mapa político local. El siguiente artículo es un atractivo trabajo de Claudia F. Touris, dedicado a la recuperación de las historias de las mujeres religiosas, a partir de la renovación conciliar y del surgimiento del movimiento católico tercermundista. La autora analiza las experiencias de aquellas mujeres desde lo que define como dos modelos de mujer religiosa: el modelo de María (virgen y madre) y el de Marianne (mujer comprometida con la justicia social), que entraron

en tensión por aquellos años. Finalmente, el último capítulo de la sección, que corresponde a las investigadoras rosarinas Luciana Seminara y Cristina Viano, consiste en una lectura analítica de dos relatos de vida de mujeres militantes. Las autoras trabajan a partir de la mirada crítica que sus testimonios elaboraron en torno a sus propias experiencias, tendiendo un puente entre la militancia en organizaciones político-militares y la militancia feminista.

El segundo apartado, "Prácticas terroristas, prácticas de resistencia", reúne tres artículos que hablan de represión y contextos represivos, e iluminan aspectos aún poco analizados, como ser: las resistencias en dichas situaciones y contextos, y el atravesamiento de género en la implementación de la represión. El trabajo de Débora D'Antonio es el claro ejemplo de un estudio que en un contexto represivo específico, como el penitenciario de Villa Devoto, recupera las historias de organización y resistencia de las/os militantes detenidas/os, cuestionando la poco justa caracterización de víctimas pasivas. Por otra parte, el siguiente artículo de Laura Rodríguez Agüero realiza un novedoso aporte

al llamar la atención sobre la necesidad de considerar el sistema de género en los estudios sobre represión. La investigadora se detiene en los escalofriantes operativos de secuestro y muerte perpetrados por el Comando Moralizador Pío XII sobre mujeres en situación de prostitución. Esto sucedió en la ciudad de Mendoza, durante el tercer gobierno peronista, como parte de un proyecto mayor que reconoció un enemigo tanto en la militancia de izquierda como en estas mujeres, cuestionadoras (corruptoras) de la moral y el orden cristianos. El trabajo que cierra esta sección pertenece a Marina Franco y está abocado a analizar el exilio, no como la triste consecuencia del horror de la represión o como la gris derrota, sino como el espacio de construcción de resistencias y de transformación política, que implicó, en los casos de muchas mujeres, el descubrimiento de la militancia feminista.

El último de los tres apartados, "Representaciones, imágenes y vida cotidiana", termina de configurar la propuesta del volumen al reunir artículos que procuran hacer atravesar el contexto político de la época con las complejas transformacio-

nes que por esos años sacudían la vida cotidiana, el hogar, las relaciones intergeneracionales, la moral y las costumbres. El primero de estos artículos, de la investigadora Andrea Andújar, es un sugestivo análisis de distintas expresiones culturales de la época (desde acarameladas y trágicas telenovelas hasta atrevidas y contestatarias letras de rock), a partir del cual se recupera un clima donde las expresiones más "inocentes" se enlazaban, inevitablemente, con los grandes y agitados procesos políticos. Isabella Cosse es la autora del texto a continuación, centrado en las tensiones entre los distintos prototipos femeninos que convivieron en las décadas del 60 y del 70, elaborado a partir de un cuidadoso rastreo entre distintos medios gráficos masivos como fueron *Para Ti*, *Claudia* y *Primera Plana*. El tercer artículo de la sección, de Rebekah E. Pike, explora los estereotipos de mujer propuestos desde el recetario *best seller* de Doña Petrona, con una mirada dinámica que encuentra las transformaciones y los *aggiornamenti*, pero también sus límites. Esta sección, y el libro, finalizan con el trabajo de María Laura Rosa, un sensible análisis de la construcción de la memoria y

de la elaboración del pasado, a partir de la obra de la artista plástica Claudia Contreras.

De minifaldas, militancia y revoluciones... resulta un recomendable material para quien desee adentrarse en el campo de estudio de los años 70, sin caer en fragmentaciones artificiosas y respetando los múltiples y desordenados ribetes en los que se enredaron las historias de muchas y muchos. Asimismo, es importante y estimulante—por sus consecuencias teórico-políticas— la advertencia de las compiladoras respecto de que este volumen no pretende ser ni “una historia total ni una contra-historia femenina”, sino un aporte a la problematización y complejización de los relatos históricos desde las herramientas teórico-metodológicas que brindan la epistemología feminista y los estudios de género.

Catalina Trebisacce

AMADO, Ana.

La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007), Buenos Aires, Colihue, 2009, 252 págs.

En este trabajo, Ana Amado se propone delimitar las manifestaciones de la relación entre *ciney política* con algunos ejemplos significativos de la producción filmica argentina entre 1980 y 2007. Según señala la autora, esta propuesta consiste en pensar los vínculos entre cine y política en una dimensión que enlaza ética y estética, en el sentido iluminado por el primer tramo del título, en su doble referencia a la frase del cineasta Jean Luc-Godard: “no [es] una imagen justa, sino justo una imagen” (Incluida en un cartel del filme *Viento del Este*, realizado con el grupo Dziga Vertov, en 1969); y a la del poeta guerrillero Francisco “Paco” Urdondo: “Yo empuñé las armas porque busco la palabra justa” (dicha en 1975, un año antes de su muerte a manos militares). Ambas expresiones tienen por contexto una época cultural abiertamente politizada, en la que las búsquedas estéticas y artísticas constituían una apuesta política de por sí.

En ese momento de gran compromiso social y

efervescencia revolucionaria en el que se asimila praxis cinematográfica con acción política estratégica, cobra sentido un vínculo específico entre cine y política—con un tipo de películas que deviene vía privilegiada para la agitación ideológica—al que se alude bajo la categoría *cine político*. A distancia de ese mundo políticamente polarizado de los años 60 y 70—en los que ancla la doble referencia del título—, Amado se plantea *¿cómo concebir lo político en tiempos de normalidad despolitizadora de las sociedades de mercado y sus nuevas mitologías?* Esta es una cuestión central con la que se abre *La imagen justa*, y hacia la que apunta—a modo de intervención crítica en discusión con los debates globales del presente y sus derivaciones locales—una tesis contundente que sostiene el estatuto político del cine argentino de las últimas tres décadas al que el libro se aboca. En este punto, la autora afirma que, con géneros y procedimientos diversos, la producción filmica de nuestro país se mostró permeable a los movimientos de la realidad y sus ciclos históricos. Esta afirmación no supone un *vínculo obligatorio entre cine y realidad política y/o social, sino la*

construcción de una politicidad que, de modo directo o indirecto, alude a esa realidad, con formas de intervención que componen y descomponen la realidad por medio de una invención poética. En ese sentido, argumenta que si bien los criterios estéticos de la relación entre el cine y la política se han transformado claramente desde el *cine político* al de hoy, *sus principios éticos permanecen diseminados en imágenes y narrativas de categoría todavía imprecisa para nombrar, por ejemplo, la renovación de los modos de compromiso del cine con lo social, con sus momentos críticos, con el peso del duelo, con el deber del testimonio, con la responsabilidad de la memoria*.

En el capítulo 1, la interrelación entre forma y política es formulada como problema en un marco teórico cultural más amplio, en diálogo con algunas posiciones, discusiones y manifiestos que marcaron el pensamiento contemporáneo sobre la cuestión (desde Walter Benjamin y las vanguardias estéticas, hasta colectivos filmicos de los años 60 y 70, como el ya mencionado Dziga Vertov, en Francia o el Grupo Cine Liberación, en el ámbito local).

La segunda parte del libro introduce los relatos del peronismo desde los años de la posdictadura hasta el presente, con dos capítulos que abordan una serie de autores que vinculan su obra artística con su condición de intelectuales simpatizantes de ese movimiento popular. Así, en los filmes considerados en esta sección, *El exilio de Gardel* (1985), *Sur* (1988), *Los hijos de Fierro* (1975, estrenado en medio de los dos títulos anteriores) y *Argentina latente* (2007), todos de Fernando Solanas, *Perón, sinfonía de un sentimiento* (1996-9) de Leonardo Favio y *Pulquí. Un instante en la patria de la felicidad* (2007) de Alejandro Fernández Mouján y Daniel Santoro, el peronismo funciona como referencia política fundamental y fuente de iconografías y de mitos heroicos y populares. El capítulo II se dedica al análisis del pensamiento mítico de Solanas en sus ficciones de la posdictadura. El capítulo siguiente se ocupa de las restantes producciones documentales, en las que Amado explora e identifica ciertas figuras del retorno (con temas, discursos e iconografías preritadas), entendidas como estrategias de apropiación crítica de los signos del

pasado ligados al peronismo.

En la tercera parte se indaga el vínculo entre memoria y ficción filmica, a partir de ciertos autores y películas que recurren a la mirada en tanto cifra testimonial de un pasado donde la muerte avasalló sin dejar—literalmente—restos. En *El amor es una mujer gorda* (1988) y *Buenos Aires viceversa* (1997), ambas de Alejandro Agresti, *Un muro de silencio* (1992) de Lita Stantic, *El ausente* (1988) de Rafael Filipelli y *¡Qué vivan los crots!* (1991) de Ana Poliak, ese pasado arrasado, que resiste su restitución en la representación, es configurado en tanto reconstrucción de la memoria. En el caso de las ficciones de Agresti, Stantic y Filipelli (capítulo IV), el pasado refiere, a nivel temático, las consecuencias de la violencia dictatorial; una etapa traumática que estos filmes revisan, y sobre la que se cuestionan con figuras renovadoras, movilizando saberes a partir de los dispositivos mediadores de la mirada y también de la escucha, en garantía de la distancia necesaria para una reflexión (auto)crítica, orientada a repensar el pasado en su complejidad. Por su parte, el filme de Poliak (capítulo V) hace eje en el

documental testimonial y abre la escena hacia "otras" voces que no se reconocen en el tipo de "subalternidad" característica según los abordajes hegemónicos de ese género particular.

La sección siguiente aborda los relatos de los familiares de las víctimas del genocidio de los 70 con dos capítulos que dan cuenta de las estrategias de memoria desplegadas desde posiciones generacionales divergentes. En el capítulo VI, "Del lado de los padres", proliferan discursos testimoniales que operan una inversión de la dirección genealógica del vínculo entre padres e hijos que Amado—partiendo de la relectura de la figura de Antígona que hace Judith Butler y sus observaciones a los análisis canónicos de Hegel, Lacan y la interpretación feminista de Luce Irigaray—rescata en su dimensión política como un gesto de interpelación al poder. En este punto, la autora se distancia del escepticismo que polariza las discusiones contemporáneas sobre la valoración de las prácticas que modelan la escena pública de la memoria desde posiciones que, como la de Hugo Vezzetti, por ejemplo, en su *reducción soslavianf... ¡la importancia central de las estrategias*

que subyacen en esta tercera condición de reminiscencia como continuo trabajo de duelo, y cuyas simbolizaciones específicas para hacer presente el pasado como catástrofe revelan los fundamentos mismos de la sociedad donde viven y actúan.

En el capítulo VII, "Del lado de los hijos", se abordan las poéticas que los descendientes de las víctimas de la dictadura han utilizado en sus demandas públicas de justicia y como ejercicio de rememoración en un arco de producciones estéticas que incluye el ensayo fotográfico de Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia* (2000-1), y un corpus de documentales de corte autobiográfico cuyos títulos centrales, *M* (2007) de Nicolás Prividera, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri y *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué, son considerados a partir de una idea de lo generacional, en tanto instrumentos de afirmación de la propia identidad de los huérfanos. Amado piensa estos documentales como obras autónomas que apelan a elecciones formales determinadas, para exponer la dimensión personal de la pérdida, oponiéndose así a lecturas críticas—como las de Beatriz Sarlo y Martín Kohan sobre *Los rubios*, por caso— que, al

privilegiar la posición de hijos de los "autores" de estas películas, las valorizan por su función testimonial y les niegan la mirada estética que solicita toda obra artística.

La parte final de *La imagen justa* está dedicada a la relación entre la caótica realidad de la Argentina, asociada a la crisis económica e institucional de 2001, y su representación visual a través de una serie de ejemplos que, desde distintos campos artísticos, aluden al clima social enardecido. Alertas a la nueva realidad del "país de la revuelta", miniserias televisivas como *Okupas* (2001) y *Tumberos* (2002), de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano respectivamente, desplegaron sus visiones sobre el mundo de los márgenes y la pobreza, aquel habitado por el otro popular con el que comienzan a cruzarse, en su travesía, los recientemente desclasados.

Amado describe el estado de ánimo de entonces a partir del imaginario del cansancio, el cual encuentra su correlato iconográfico en un objeto doméstico que circuló por múltiples producciones estéticas: la cama, objeto estelar en el ámbito de la plástica, con propuestas de León Ferrari o Guillermo Kuitka; el teatro, en

una concepción escenográfica de este último junto con la directora Vivi Tellas, para su puesta de *La casa de Bernarda Alba* (2002); y el cine, donde permanecen echados y se desploman los cuerpos lánguidos de los personajes de *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel. Por último, en el filme de esta realizadora salteña, Amado explora la ecuación entre cuerpos, familia y temporalidad figurada por una falta física de límites, de cuerpos que se mezclan entre sí, y simbólica, a través de posiciones ambiguas dentro de una estructura familiar en descomposición.

Primer volumen de la colección "A oscuras", publicada por la editorial Colihue bajo la dirección de Amado, *La imagen justa* contribuye al campo de los ensayos críticos sobre la imagen y el cine, con un aporte que se destaca en el ámbito local. En ese sentido, su análisis de las obras—siempre atento a la especificidad del lenguaje filmico y sus procedimientos—lleva a cabo una lectura que ubica al objeto cinematográfico en un horizonte más amplio que, a través de ideas y referencias precisas, conecta los filmes con la producción estético-cultural de la época, haciéndolos significar en su dimensión his-

tórica. Por otra parte, ese horizonte se amplifica con un pensamiento que integra una perspectiva de género—con énfasis en las políticas y figuras de lo familiar, las concepciones de lo corporal, etc.—que no suele encontrar formulaciones sólidas en el área específica de los estudios sobre cine argentino.

Por último, las películas seleccionadas conforman un corpus que, ajeno a las cómodas fórmulas autorales o a las cronologías con pretensiones totalizadoras, se configura en respuesta a una necesidad inherente al propio objeto: la exigencia de eticidad en la representación de un pasado traumático y un presente conflictivo. En su intento de hacer hablar a dos épocas, *La imagen justa* recoge una serie de miradas estéticas cuya procedencia temporal se desdobra en el arco que enlaza a dos generaciones. Las experiencias de padres e hijos, forjadas en la historia que los une y la historia que los separa, encuentran en el cine—en su movilización de puntos de vista y de escucha—una posible vía de transmisión.

Marcela Visconti

BRAVO, María Celia, GIL LOZANO, Fernanda y PITA, Valeria (comps.).

Historias de luchas, resistencias y representaciones. Mujeres en la Argentina, siglos XIX y XX, Editorial de la Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 2007.

El libro *Historia de luchas, resistencias y representaciones. Mujeres en la Argentina, siglos XIX y XX* constituye un positivo aporte a la historia de la mujer. Se trata de una colección de 16 ensayos, que organizada en tres grandes apartados, aborda diversos aspectos de la vida de las mujeres en Argentina: luchas, resistencias y representaciones, como bien indica el título. Las luchas son de tipo diverso e incluyen las luchas de las trabajadoras en las sociedades de beneficencia, pasando por sus reivindicaciones en la importante industria azucarera de Tucumán o en el espacio ferrocarrilero. Como en toda compilación, la calidad y enfoque de los varios artículos son sumamente diversos. Sin embargo, lo más destacable de todos los artículos comprendidos en esta sección, es el hecho de sacar a la luz las diversas estrategias mediante las cuales las mujeres enfrentaron a los poderes estatales o pa-

trionales, para hacer avanzar sus intereses y objetivos.

Con relación a las protestas obreras femeninas, se analiza la presencia de las mujeres en la huelga ferroviaria de 1917, donde las participantes supieron conciliar los intereses familiares con una práctica política original, aunque ésta, a su vez, modificara los papeles domésticos tradicionales. El hecho de que el arco de tiempo que abarca este primer apartado sea de poco más de un siglo, permite asomarse, con una perspectiva de amplia certeza, a las continuidades y rupturas de las luchas femeninas. El artículo de Valeria Pita ("Cabellos largos, ideas cortas. Las difíciles relaciones entre las mujeres de la Sociedad de Beneficencia de la Capital y los médicos porteños. 1880-1905") y el de Andrea Andújar ("Pariendo resistencias: las piqueteras Cutral C6 y Plaza Huincul, 1996") recorren desde finales del siglo xix, con las sociedades de beneficencia (1880 - 1905) hasta finales del siglo xx (1966) con la actuación de las piqueteras de Neuquén, particularmente de las poblaciones de Cutral C6 y Plaza Huincul, donde se llevó a cabo una protesta por la instalación de plantas de

fertilizantes y la reducción de los niveles de vida. El análisis del accionar femenino, en una perspectiva de largo plazo, como este, nos remite a la constante presencia de las mujeres como actores protagónicos; a la persistencia de una lucha social que rescata específicamente los intereses femeninos, insertos siempre en tiempos y espacios diversos. Más importante aun, resulta el rescate de espacios de lucha en los que prevalece específicamente, el uso de tácticas estratégicas que se apoyan en las conductas femeniles tradicionalmente prescritas. Las identidades aceptadas de hacer y actuar de las mujeres cobran una nueva dimensión al entrar al servicio de una acción política inédita. En particular, las redes de solidaridad social, que las mujeres han manejado y liderado desde siempre, cobran aquí una nueva función en la tarea de organización y protesta.

La diferencia entre luchas y resistencias no es ni exacta ni nítida, los artículos revelan sus puntos de convergencia, así como sus diversidades; dependiendo de las circunstancias históricas específicas o del proyecto social concreto, se articula una u otra modalidad. El hilo común que une a los di-

versos trabajos es la presencia femenina, lo constante de su protagonismo. Este rescate, este sacar a la luz a las mujeres, por tan largo tiempo invisibles, es uno de los mayores méritos de esta recopilación. La variedad de los tiempos y los modos en que se recupera su actuación enriquecen el libro. La tarea no ha sido fácil, la variedad de fuentes usadas apunta a la complejidad y originalidad de las preguntas planteadas; por ejemplo en el artículo de Pablo Hernández y Sofía Brizuela, "Mujeres en el banquillo: justicia, género y delito en Tucumán a finales del siglo xix", centrado en la relación entre delito y justicia en Tucumán, en el siglo xix, los autores usan expedientes judiciales de mujeres llevadas ante la justicia, para desentrañar la complicada relación entre género y poder o, dicho de otro modo, entre las mujeres y el Estado, en el Tucumán decimonónico. Los delitos de robo, de infanticidio e ilegitimidad se analizan, tomando en cuenta el papel central que tenía la honra en la sociedad del siglo xix. Por ello, el argumento de la virtud femenina como sitio de la honra familiar, tiene un doble filo, pues —como demuestran los autores—, puede usarse

en contra de las mujeres mismas, en particular cuando éstas no pertenecen a la élite.

Así, a la falta de equidad genérica inscrita en la ley, se añade la desigualdad en la aplicación e impartición de la justicia. La desigualdad entre ellos y ellas, no está sólo en la legislación, sino que incide en la cotidianeidad de las mujeres, como bien demuestra el artículo de Alejandra Vassallo "Sin Dios y sin Fe. Políticas de género en la revolución social a fines del siglo xix", sobre las prácticas y las políticas de género en la revolución social de fines del siglo xix, donde se destaca la importancia de la prensa anarquista, como espacio de denuncia y crítica de las relaciones patriarcales de género. A partir del rescate de esta prensa específica y, particularmente, de *La Voz de la mujer*, destinada a la mujer trabajadora y publicada exclusivamente por mujeres, entre 1896 y 1897 en base a suscripciones voluntarias, mayoritariamente masculinas, la autora señala cómo la emancipación e igualdad de las mujeres fue un tema central en las páginas de ese periódico, lo que ubica a esta publicación como claro ejemplo del feminismo decimonónico argentino.

Frecuentemente, las mujeres se opusieron a las políticas estatales y en el apartado de las resistencias se privilegian, con tres artículos, las variantes que tomaron las oposiciones de las mujeres al intento peronista de homogenización. En particular, se da cuenta de la reacción de los diversos grupos de mujeres, ante, frente y con relación a Eva Duarte de Perón. La complejidad, tanto de la figura de Evita como del peronismo mismo, se enfoca concretamente, en el proceso de incorporación de la mujer al estado peronista, haciendo uso de historias de vida específicas de una trinidad de mujeres de más de 70 años. Este rescate es sumamente loable porque señala, en concreto, la incidencia en espacios y procesos políticos, con vida personal femenina y actuaciones específicas, en concreto en el Partido Peronista Femenino cuya rigidez y unidireccionalismo se evidencia en las entrevistas (Karin Grammatico: "La agrupación Evita. Apuntes de una experiencia política de mujeres"). También, el movimiento de mujeres Madres de la Plaza de Mayo es objeto de un buen análisis en el artículo de Débora D'Antonio, "Las madres de Plaza de Mayo y la maternidad como po-

tencialidad para el ejercicio de la democracia política", que destaca sus aportaciones a la lucha por la democracia, la originalidad de sus tácticas, su efectividad y sus contactos y trascendencia, internacionales. El artículo evalúa la efectividad política de este movimiento y su legado para la Argentina contemporánea.

El rastreo de la presencia femenina en el discurso sobre lo militar resulta, muy original porque aquí estamos frente a una presencia femenina inédita o poco conocida. Es en el lenguaje de los militares, el sector más tradicionalmente masculino de la sociedad, en donde las mujeres son conceptualizadas como prostitutas, con términos peyorativos como "chinas" o "chusma", "caterva de mujeres", "fulanas", "encomienda femenina" y otros nombres, que acusan la percepción de que son prescindibles. Sin embargo, enfatizando las contradicciones entre texto y realidad, el artículo señala cómo las mujeres que discursivamente son menospreciadas, cumplen, sin embargo, tareas fundamentales para la vida militar y, sus servicios resultan indispensables para la supervivencia de las campañas. Es decir, hay un largo espacio de con-

tradiciones entre dicho y hecho, y, aunque no se desarrolla el tema, también hay un señalamiento del amplio espacio entre un ejército ciudadano y la realidad de los desarraigados ejércitos decimonónicos.

En cuanto a representaciones se refiere, pocos espacios tan claramente preñados de un contenido simbólico como la magia, que en pleno inicio del siglo xx era todavía un espacio importante en las prácticas cotidianas del Buenos Aires que celebraba el centenario de su independencia, en el artículo de Juan Pablo Bubello: "Caras y Caretas y "esa infame comparsa de malas mujeres..." Notas sobre la estigmatización cultural de las practicas de curanderismo, hechicería y adivinación durante el Centenario (Buenos Aires, 1900- 1910)". Es a través de la influyente revista *Caras y Caretas*, que este artículo recorre la condena despreciativa de esta publicación, frente un innegable proceso de modernización y cosmopolitismo en la ciudad, en donde las prácticas de magia negra y de magia amatoria —destacando, además, los matices específicos de los diversos tipos de practicantes: curandero, saludador, tata-dios, manosanta,

magnetizadores, salamanqueros— abren una ventana a la cultura popular de la época. Aunque abusa de las citas textuales y secundarias, que podrían haberse integrado al texto mismo, el rescate de personajes fascinantes que practican la magia en la época, plantea una interesante conjunción de historia de género e historia cultural, una senda que podrá ensancharse en el futuro.

El cuerpo, en especial el cuerpo femenino como espacio de representación, a través de una taxonomía, es objeto de otro interesante artículo. En "Marcas de género y clase en el discurso militar. A propósito de las fortineras", María Cristina Ockier señala cómo el cuerpo materno resulta central para reconocer el proceso de construcción de las diferencias sexuales. El artículo apunta con acierto cómo, la construcción médica del cuerpo femenino revela los espacios de negociación del mundo cultural, es decir cómo, incluso la materia, la corporalidad misma del cuerpo, es una representación.

Finalmente, otro espacio central de construcción representacional en nuestra cultura contemporánea, el cine, es objeto de un estudio que señala

el proceso de consolidación cultural del tango argentino "decente" y los estereotipos de conductas genéricas que se consolidan a través del cine, estableciendo así conductas e identidades de larga

vigencia en la vida social de la Argentina contemporánea.

Como toda recopilación de varios autores, en el volumen caben perspectivas y metodologías diferentes, calidades diver-

sas; sin embargo, en la riqueza de sus propuestas está, quizá, su mayor mérito. El conjunto de artículos demuestra la multiplicidad de caminos recorridos y propone nuevas rutas por recorrer de la

historia de la mujer, que, como bien demuestra este libro, ha enriquecido los esquemas conceptuales de la historiografía tradicional.

Carmen Ramos Escandón



**Libros recibidos en la biblioteca del
Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género**

Agacinski, Sylviane, *Metafísica de los sexos. Masculina/femenino en las fuentes del cristianismo*, Madrid, Akal, 2007.

Amorós Puente, Celia, *Mujeres e imaginarios de la globalización. Reflexiones para una agenda teórica global del feminismo*, Rosario, Homo Sapiens, 2008.

Berkins, Lohana, *Cumbia, copeteo y lágrimas. Informe nacional sobre la situación de las travestis, transexuales y transgéneros*, Buenos Aires, ALITT, 2007.

Butler, Judith, *Chakravorty Spivak, Gayatri, ¿Quién le canta al Estado-Nación?. Lenguaje, política, pertenencia*, Buenos Aires, Paidós, 2009.

Chant, Sylvia, Craske, Nikki, *Género en Latinoamérica*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2007.

Fausto-Sterling, Anne, *Cuerpos sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad*, Barcelona, Melusina, 2000.

Kristeva, Julia, *Esa increíble necesidad de creer. Un punto de vista laico*, Buenos Aires, Paidós, 2009.

Loraux, Nicole, *La ciudad dividida. El olvido en la memoria de Atenas*, Madrid, Katz Editores, 2008.

Nash, Mary, Tavera, Susana (eds.), *Las mujeres y las guerras. El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*, Icaria, Barcelona, 2003.

Pañuelos en rebeldía, *Hacia una pedagogía feminista*, Buenos Aires, El Colectivo, 2007.

Scavino, Dardo, *El señor, el amante y el poeta. Notas sobre la perennidad de la metafísica*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

Sibilia, Paula, *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.

Wolf, Naomi, *El mito de la belleza*, Barcelona, Emecé, 1991.

Notas a los colaboradores

NORMAS PARA LA PUBLICACION

Mora es la expresión del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Esta inscripción es una marca de identidad. Un lugar de cruce, de circulación de iniciativas e ideas en el campo de las "humanidades". Un territorio que nos permite abordar críticamente el lugar de las mujeres en el proceso histórico social, recorrer las representaciones simbólicas y las construcciones de género en los distintos discursos sociales y en los lenguajes artísticos, repensar los aparatos filosóficos, la constitución de los imaginarios, su poder y su vigencia, revisar la problemática relación entre la educación y las mujeres. De este modo, intentamos dibujar en los límites disciplinarios líneas móviles y quebradizas que nos permitan revisar e interceptar esos límites (Editorial, *Mora* 1, 1995).

Notas a los colaboradores

Mora es una revista abierta al debate y la producción de trabajos e ideas en el campo de los estudios de las mujeres, de género y del feminismo. El objetivo es ofrecer un espacio para la incorporación de metodologías y conceptos elaborados desde diferentes perspectivas disciplinarias.

Se publicarán los siguientes tipos de contribuciones:

1. Artículos o ensayos (sujetos a evaluación externa). Hasta veinte páginas.
2. Entrevistas. Hasta diez páginas.
3. Comentarios críticos de libros. Hasta cinco páginas.

El Comité Editorial se reserva los siguientes derechos:

- Pedir artículos o reseñas a especialistas cuando lo considere oportuno (estos casos también serán sometidos a evaluación externa);
- Rechazar colaboraciones no pertinentes al perfil temático de la revista o que no se ajusten a las normas de estilo;
- Establecer el orden en que se publicarán los trabajos aceptados.

Los manuscritos serán evaluados por árbitros anónimos manteniendo en reserva también la identidad del autor durante el proceso de evaluación. Los autores serán notificados de la decisión de aceptar o rechazar el manuscrito. Asimismo, se les podrá devolver para introducir las modificaciones aconsejadas por los evaluadores dentro de los plazos convenidos por el Comité Editorial.

Todo trabajo recibido no implica acuse de recibo inmediato. El mismo será notificado vía correo electrónico preferentemente como así también la aceptación o rechazo del trabajo.

Los autores deben reconocer su autoría sobre los contenidos de las evaluaciones, la precisión de las citas efectuadas y el derecho a publicar el material. La precisión de la información en los manuscritos, incluyendo figuras, gráficos y citas bibliográficas es responsabilidad completa del autor o de los autores/as.

Asimismo, serán responsables por la presentación del manuscrito según las normas, ya que la revista no se encargará de tareas de tipeado o edición original del manuscrito, pero sí realizará correcciones de estilo en la redacción respetando el contenido original.

Los manuscritos serán enviados al Comité Editorial en su versión definitiva, escritos en español, con nombre, domicilio, teléfono y dirección de correo electrónico del o de los/as autores. Estos datos deben consignarse, tanto en su versión digital como en su versión impresa, en hoja aparte al trabajo. Se presentarán tres copias impresas en papel blanco y un disquete de 3 1/2" o CD rotulado con nombre y apellido del o de los/

as autores en programa Word para Windows hasta su versión 97 o procesador de texto compatible. En el caso particular de gráficos y/o figuras que acompañen el texto deberán acompañarlo en formato .jpg o similar compatible e impresos en papel con alta definición para su posterior copiado. El hecho de recibirlos no implica obligación para la revista de publicarlos junto al texto si el comité los considera no apropiados para el estilo de la publicación o bien, por falta de espacio privilegiando el espacio al texto.

El Comité Editorial constituye su sede en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Puán 470, 4to. Piso, oficina 417, (1406), Buenos Aires, Argentina. La dirección de correo de la revista es revmora@filo.uba.ar.

Las colaboraciones seguirán las siguientes normas para la presentación de originales:

Parámetros generales de presentación:

- Hojas blancas tamaño A4 (21,0 x 29,7 cm.)
- Tipo de letra Times New Roman tamaño 12 para título del trabajo, nombre del autor y cuerpo del texto
- justificación sólo en el margen izquierdo
- sin tabulaciones, solo con sangría a comienzo de cada párrafo.
- márgenes superior e inferior de 2,5
- márgenes derecho e izquierdo de 3 cm.
- citas de extensión superior a cuatro líneas, en párrafo aparte con tipo de letra Times New Roman tamaño 10.
- notas en Times New Roman tamaño 9 al final del texto.
- sin subrayados de ningún tipo en ningún lugar de la obra
- sin líneas ni gráficos de ningún tipo para separación de notas, párrafos, citas, etc.

1. Primera página:

1.1. Título del artículo.

1.2. Nombre y apellido del o de los autores y pertenencia institucional en la segunda línea a continuación del título. Por ejemplo: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto interdisciplinario de Estudios de Género. Si se trata de una traducción y/o adaptación por otro autor, el nombre del mismo con su pertenencia institucional si aplicara, deberá colocarse en la tercera línea.

1.3 Las notas aclaratorias sobre pertenencia institucional, la obra en sí misma, el autor, traductor o adaptador y toda otra aquella que tenga que ver con el título o autor/es deberá colocarse al final de la primera página, referenciada con asteriscos y en tamaño de letra 9. Por ejemplo:

Identidades textuales femeninas: Estrategias de la autfiguración*

Sylvia Molloy

New York University

Al final de la misma primera página:

*Este texto se publicó inicialmente en inglés como introducción a la sección II de la antología *Women's Writing in Latin America*, compilada en colaboración con Sara Castro-Klarén y Beatriz Sarlo (Boulder: Westview Press, 1991).

1.4. Resumen de hasta 200 palabras en español y en inglés con el fin de favorecer la difusión internacional de los trabajos, sin sangrías ni tabulaciones.

1.5. Palabras clave en español y su equivalente en inglés, hasta cinco.

1.6. No usar negrita en cuerpo de texto, reservar solamente para títulos y subtítulos.

1.7. Cursivas se utilizarán para citas de extensión superior a 4 líneas, títulos de libros, diarios, revistas, películas, palabras en otro idioma, palabras a destacar.

2. Texto:

- 2.1. Espacio interlineado 1,5.
- 2.2. Cada párrafo comenzará con una sangría sin tabulaciones.
- 2.3. Títulos: las diferentes secciones del texto pueden estar separadas para mayor claridad por subtítulos en tamaño de letra 12, como el resto del texto.
- 2.4. En el interior del texto para las referencias a obras, capítulos, artículos y revistas seguir las mismas especificaciones que para las referencias bibliográficas (véase 5).
- 2.5. No usar negrita en cuerpo de texto, reservar solamente para títulos y subtítulos.
- 2.6. Cursivas se utilizarán para citas de extensión superior a 4 líneas, títulos de obras, artículos, etc., palabras en otro idioma, palabras a destacar.

3. Citas

- 3.1. Las citas en el interior del texto y de hasta cuatro líneas se escribirán en redonda y entre comillas.
 - 3.2. Las citas de extensión superior a cuatro líneas deberán colocarse en párrafo aparte en cursiva y entre comillas, en tamaño 10 y con una línea en blanco separando del párrafo anterior y posterior.
 - 3.3. Se realizarán en el texto con el sistema autor, fecha. Entre paréntesis se indicará el apellido del autor, año de la publicación y páginas citadas si corresponden. Por ejemplo: (Scott, 1985: 93), (González y Rubio, 1990: 110-111). Para más de tres autores se usará el primer autor seguido por et al. (Johnson et al., 1970: 25-26). Para más de una obra del mismo autor y año, se colocarán letras en orden alfabético (Alonso, 1988, a), (Alonso, 1988, b).
- Cuando se cita un volumen específico de una obra o de varias, se inserta el número de volumen después del año (Alonso, 1990, 2:3-7). Si en la bibliografía sólo se incluye la referencia a un volumen de una obra no se incluirá el número en la cita.
- Cuando se trata de una cita ideológica y/o indirecta en vez de textual y no se haya indicado el autor previamente, se coloca solo el nombre del autor y el año entre corchetes [Smith: 1950].

4. Notas

- 4.1. Todas se colocarán en la última página, al final del texto.
- 4.2. Se numerarán consecutivamente. La primera corresponderá a los agradecimientos en caso de que existieran o a cualquier otra aclaración sobre la naturaleza del trabajo. Se aconseja no utilizar notas innecesarias.

5. Bibliografía

- 5.1. Todas las citas en el texto deben tener su correspondencia en la bibliografía.
- 5.2. La bibliografía será citada bajo la forma autor, fecha. De ser posible debe usarse el primer nombre completo del autor o editor. Las referencias de la bibliografía se ordenarán alfabéticamente por apellido del o de los autores.
- 5.3. El título de la obra se colocará en cursiva a continuación del nombre del autor, luego, volumen, lugar de edición, editorial, año de publicación. Cuando se citen varios trabajos de un mismo autor, se ordenarán cronológicamente por año de publicación y si hubiere varias referencias del mismo año se ordenarán alfabéticamente por título del trabajo, agregándoles una letra minúscula.
- 5.4. Ejemplos de bibliografía:
Birriel Salcedo, Margarita y Rodríguez Martínez, Pilar (Compiladoras), *Mujeres y fortaleza Europa FEMINAE*, España, Editorial Universidad de Granada, 2001.
Birriel Salcedo, Margarita y Rodríguez Martínez, Pilar (Compiladoras), *Mujeres y fortaleza Europa FEMINAE*, España, Editorial Universidad de Granada, 2003.
Birriel Salcedo, Margarita y Rodríguez Martínez, Pilar (Compiladoras), *Mujeres y fortaleza Europa FEMINAE*, España, Editorial Universidad de Granada, 2003a.

Guber, Rosana. *Dos guerras para una memoria. Suturas generacionales de la subversión estadal*, publicado en Internet, www.argentinaoabs.org.

5.5. En caso de citarse artículos se utilizará el mismo orden indicando el título del artículo en redonda y entre comillas. El nombre de la revista o publicación de donde se haya extraído en cursiva. Se indicará número de volumen, número de ejemplar, año y/o mes de publicación y páginas en las que aparece el artículo mencionado. Fraser, Nancy, "Nuevas reflexiones sobre el reconocimiento", *new left review*, núm. 4, págs. 55-68, septiembre-octubre 2000.

5.6. En caso de ser otro tipo de publicación (ni libros ni artículos de revistas) se diferenciará bajo el título FUENTES CONSULTADAS (con los subtítulos si corresponden, en cursiva).

5.7. Ejemplos:

OTRAS FUENTES CONSULTADAS

Planes y programas escolares del nivel primario [en este caso se enumerarán con cifras arábigas].

1) *Proyecto de Reforma al Plan de Estudios para las Escuelas Comunes de la Provincia de Bs. As.*, Bs. As., est. Tipográfico J. Carbone, 1913.

Asociación Nacional Boy Scouts Argentinos. *El Scoutismo Argentino y la conscripción*. Bs. As.: Imp. Escoffier, Caracciolo y Cía., 1916.

Asociación de Usuarios de Internet de la República Argentina, www.internauta.com.ar

5.8. En caso de reiterarse las referencias se indicará op. cit. e *ibíd*, según corresponda.

6. Abreviaturas

6.1. Se usarán sólo cuando fueran necesarias.

6.2. Pueden utilizarse las abreviaturas, siglas o acrónimos de nombres extensos de las instituciones (en mayúsculas, sin espacios y sin puntos), que se escribirán por entero la primera vez que aparezcan aclarándolos entre paréntesis. Por ejemplo: Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE).

6.3. Para referencias bibliográficas, se aceptarán las siguientes: núm. (número), vol. (volumen), pág. (página), págs. (páginas).

7. Uso de comillas

7.1. Se usarán con esta jerarquía: comillas inglesas (" "), comillas simples (' '). Los signos de puntuación correspondientes al período en el que va inserto el texto entre comillas se colocan siempre después de las comillas de cierre:

Antonio me dijo: "Vaya 'cacharro' que se ha comprado Julián".

7.2. A) Usos

7.2.1. Para enmarcar la reproducción de citas textuales:

Cuando se intercala un comentario del transcriptor de la cita, este debe enmarcarse entre corchetes.

También se encierran entre comillas las palabras textuales que se reproducen dentro de un enunciado en estilo indirecto:

Desde *Medicus Mundi* reconocieron ayer sentir "impotencia y congoja" por este asesinato.

7.2.2. Para encerrar, en las obras literarias de carácter narrativo, los textos que reproducen de forma directa los pensamientos de los personajes.

7.2.3. Para indicar que una palabra o expresión es impropia, vulgar o se utiliza irónicamente o con un sentido especial o para mostrar alejamiento de lo que se está diciendo:

Dijo que la comida llevaba muchas «especies». Parece que últimamente le va muy bien en sus «negocios».

7.2.4. En obras de carácter lingüístico, las comillas se utilizan para enmarcar los significados: *La voz apicultura* está formada a partir de los términos latinos *apis* "abeja" y cultura "cultivo, crianza".

7.2.5. Se usan las comillas para citar el título de un artículo, un poema, un capítulo de un libro, un reportaje o, en general, cualquier parte dependiente dentro de una publicación.

8. Uso de bastardilla

- 8.1. Para destacar palabras o sintagmas sobre las que el autor quiere llamar particularmente la atención.
- 8.2. Metalenguaje: cuando una palabra se usa como denominación de sí misma: "La palabra *peciolo* puede escribirse también *peciolo*". "A este tipo de inflamación se la llama *inflamación encubierta*".
- 8.3. Títulos de publicaciones: obras literarias, dramáticas, comedias, científicas, técnicas, enciclopedias, diccionarios, folletos, diarios, semanarios, anuarios, cómics, fascículos, anales, almanaques, encíclicas, esculturas, pinturas, danzas, operas, canciones, películas.

9. Uso de mayúsculas

- 9.1. El empleo de la mayúscula no exime de poner la tilde cuando así lo exijan las reglas de acentuación: **ÁFRICA**, **África**.
- 9.2. Los sustantivos y adjetivos que componen el nombre de entidades, organismos, departamentos o divisiones administrativas, edificios, monumentos, establecimientos públicos, partidos políticos, etc.: el Ministerio de Hacienda, la Casa Rosada, la Biblioteca Nacional.
- 9.3. Los sustantivos y adjetivos que forman parte del nombre de publicaciones periódicas o de colecciones: La Vanguardia, Nueva Revista de Filología Hispánica, Biblioteca de Autores Españoles.
- 9.4. Los sustantivos y adjetivos que forman parte del nombre de documentos oficiales, como leyes o decretos, cuando se cita el nombre oficial completo: Real Decreto 125/1983 (pero el citado real decreto), Ley para la Ordenación General del Sistema Educativo (pero la ley de educación, la ley sálica, etc.).
- 9.5. Los sustantivos y adjetivos que forman el nombre de disciplinas científicas, cuando nos referimos a ellas como materias de estudio, y especialmente en contextos académicos (nombres de asignaturas, cátedras, facultades, etc.) o curriculares: Soy licenciado en Biología; Me he matriculado en Arquitectura. Fuera de los contextos antes señalados, se utiliza la minúscula: La medicina ha experimentado grandes avances en los últimos años.
- 9.6. Se escriben con mayúscula los sustantivos y adjetivos que dan nombre a cursos, congresos, seminarios, etc.: 1.er Curso de Crítica Textual, XV Congreso Mundial de Neonatología, Seminario de Industrias de la Lengua.
- 9.7. Determinados nombres, cuando designan entidades o colectividades institucionales: la Universidad, el Estado, el Ejército, el Reino, la Marina, la Judicatura, el Gobierno.

10. Entrevistas

- 10.1. La introducción a las entrevistas será destacada en cursiva al igual que las preguntas del entrevistador.
- 10.2. El diálogo se indicará al inicio de cada pregunta y su respuesta con guión largo y sin colocar los nombres de entrevistador y entrevistado o siglas de los mismos.

mora

Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género

Precio del ejemplar:	\$ 50,00
Envíos al interior:	\$ 60,00
Países limítrofes, Mercosur:	US\$ 17,00
Resto de América:	US\$ 20,00
Europa y resto del mundo:	US\$ 25,00

Para compra de los ejemplares dirigirse a OPFyL (Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras), Facultad de Filosofía y Letras, Puán 480, Planta Baja, (1406) Capital Federal.

cortar aquí

Solicitud de suscripción

Suscripción por el año.....

Nombre y apellido.....

Domicilio.....

Código y ciudad.....

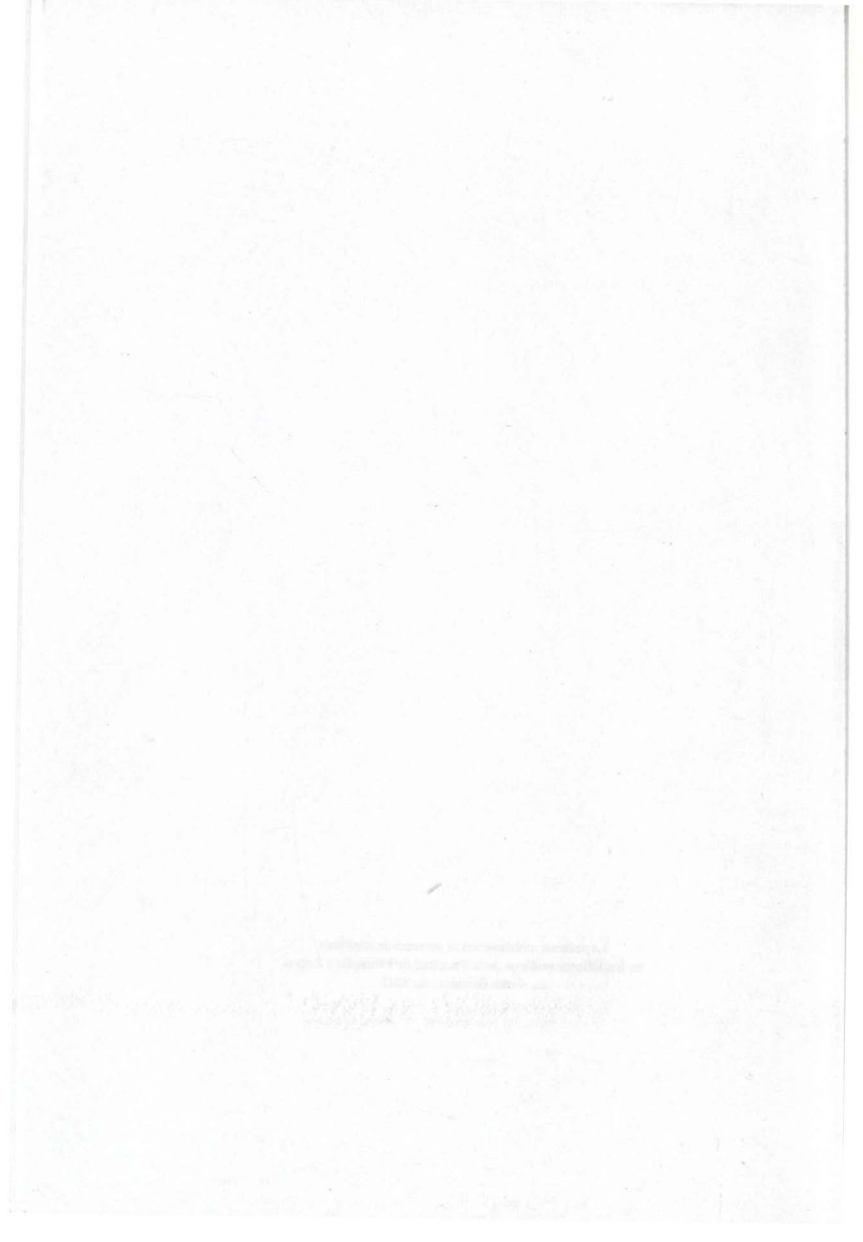
País..... Teléfono.....

Adjunto cheque* del Banco.....

Nº..... Por valor de.....

* a la orden de Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

La presente publicación se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de la Facultad de Filosofía y Letras
en el mes de marzo de 2012



Mora, Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, se publica anualmente.

Es una revista abierta al debate y la producción de trabajos e ideas en el campo de los estudios de las mujeres, de género y del feminismo y busca la incorporación de metodologías y conceptos elaborados desde diferentes perspectivas disciplinares. Publica traducciones inéditas y artículos originales.

Comité Editorial

Ana María Amado - Graciela Batticuore

Nora Domínguez - Ana Domínguez Mon

María Luisa Femenías - Mirta Zaida Lobato

(Todas las integrantes del Comité Editorial son miembros del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género - IIEGE)

Auxiliares de Redacción

Lucía María De Leone

Comité Asesor

Celia Amorós Puente

(Universidad Complutense de Madrid)

Ana María Barrenechea

(Universidad de Buenos Aires)

Susana Bianchi

(Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires)

Rosi Braidotti

(Universidad de Utrecht)

José Emilio Burucúa

(Universidad de Buenos Aires)

Paola Di Cori

(Universidad de Urbino)

Graciela Hierro †

(Universidad Nacional Autónoma de México)

Francine Masiello

(Universidad de California en Berkeley)

Reyna Pastor

(Consejo Nacional de Investigaciones Científicas, España)

Alba Romano

(Universidad de Buenos Aires)

Silvia Rozenberg

(The Israel Museum)

María Isabel Santa Cruz

(Universidad de Buenos Aires)

Beatriz Sarlo

(Universidad de Buenos Aires)

Ofelia Schutte

(University of South Florida)

Susana Zanetti

(Universidad de La Plata)

Directora del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE)

Dora Barrancos

Nora Domínguez (desde julio)

Apoyo Secretarial

Ana Verónica Ferrari

Ivana Otero

Corrección de estilo a cargo

de pasantes de la Carrera de Edición

1er. cuatrimestre 2010

M^ª Camila Funes y Guillermina Harris

En abril del 2008, la Revista **Mora** ha obtenido el premio Fundación Banco Ciudad de Buenos Aires destinado a la adquisición de equipamiento tecnológico y de capacitación técnica para ingresar en portal SCIELO ARGENTINA.

índice

dossier fotógrafas

Presentación

Nora Domínguez

Relatos modernos, centramientos y descentramientos de género. Los Sueños de Grete Stern en *Idilio*
Paula Bertia

Grete Stern: imágenes del goce femenino

Claudia Soria

Yo, cualquier yo. Gabriela Liffschitz, fotógrafa

Paola Cortés Rocca

Mirar madres. Adriana Lestido: espacios, rostros, afectos

Nora Domínguez

artículos

La ampliación de los derechos civiles de las mujeres en Chile (1925) y Argentina (1926)

Verónica Giordano

La imaginación ética. Un análisis de *Varia imaginación*, de Sylvia Molloy

Alejandra Jasiowicz

Sujeto y narración: algunos recorridos en la *Utopía Copi*

Alicia Montes

entrevista

Faccia a faccia con el feminismo de la diferencia

Entrevista de María Marba Herrera

La caja feminista

Las mujeres argentinas desde la perspectiva de otra mujer: Katherine Dreier en Buenos Aires

María Paula Luciani

El entrenamiento profesional de las mujeres

Katherine Dreier

Traducción: María Paula Luciani

Las mujeres de Buenos Aires

Katherine Dreier

Commemoraciones patrióticas y mujeres: los desafíos del presente

en el Bicentenario de la Revolución de Mayo

Mirta Zaida Lobato

Frente al Bicentenario

Dora Barrancos

Varia Reunida

Reunir poemas en vida: una cuestión estética, política y de mercado

Lucía De Leone y Silvia Jurovitzky

Obrar y reunir

Francine Masiello

Emma Barrendéguy o cómo se construye una autora

Silvia Jurovitzky

Tener lo que se tiene

Diana Bellesi

Las *Obras Reunidas* como fenómenos de mercado: estéticas, políticas editoriales, nuevos públicos

Miguel Balaguer y Valentina Rebaso (Bajo la Luna)

Reseñas