

Entre lo cotidiano y la revolución

Intervenciones estéticas y políticas de mujeres en la cultura argentina [1930-1950]

Autor:

Bertúa, Paula

Tutor:

Domínguez, Nora

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

Universidad Nacional de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género

Entre lo cotidiano y la revolución
Intervenciones estéticas y políticas de mujeres en la cultura argentina
(1930- 1950)

Mg. Paula Bertúa

Tesis para el Doctorado de la Universidad de Buenos Aires

Directora: Dra. Nora Domínguez

Co-directora: Dra. Diana Wechsler

Buenos Aires, noviembre de 2012

Entre lo cotidiano y la revolución
Intervenciones estéticas y políticas de mujeres en la cultura argentina
(1930- 1950)

ÍNDICE.....	2
AGRADECIMIENTOS.....	5
INTRODUCCIÓN.....	8
1. HACIA UNA TOMA DE POSICIÓN.....	54
<i>1.1. Un sensorium común.....</i>	<i>55</i>
<i>1.2. Espacios compartidos.....</i>	<i>58</i>
<i>1.2.1. Organizaciones de mujeres.....</i>	<i>58</i>
<i>1.2.2. Intervenciones en la prensa cultural: entre el compromiso y la evasión.....</i>	<i>77</i>
2. (AUTO)RETRATOS, SEMBLANZAS Y ENTONACIONES BIOGRÁFICAS.....	108
<i>2.1. Trazos biográficos y autobiográficos de una vida literaria (María Rosa Oliver)....</i>	<i>113</i>
<i>2.1.1. Al principio fue la imagen.....</i>	<i>113</i>
<i>2.1.2. La escritora “sin obra”: fragmentos dispersos de un proyecto futuro.....</i>	<i>120</i>
<i>2.1.3. La vida propia, la vida de los otros.....</i>	<i>124</i>
<i>2.2. Desde el ejercicio plástico hacia guiño indiciario (Grete Stern).....</i>	<i>128</i>
<i>2.2.1. A la búsqueda de un estilo.....</i>	<i>134</i>
<i>2.2.2. Retratos de una comunidad intelectual.....</i>	<i>137</i>
<i>2.3. Inscripciones del yo (Raquel Forner).....</i>	<i>150</i>
<i>2.3.1. Estampas femeninas.....</i>	<i>150</i>

2.3.2. <i>Dos modulaciones sobre el lienzo</i>	156
3. LA ENCICLOPEDIA DE LA REVOLUCIÓN	168
3.1. <i>De la biblioteca heredada a la biblioteca conquistada (Oliver)</i>	176
3.1.1. <i>El asalto al archivo familiar</i>	177
3.1.2. <i>Escribir la lectura</i>	184
3.2. <i>La biblioteca imaginada (Stern)</i>	195
3.2.1. <i>Un laboratorio de ideas e imágenes</i>	196
3.2.2. <i>Transparencia y opacidad discursiva y visual</i>	201
3.2.3. <i>Un sueño de frutas</i>	204
3.3. <i>Un atlas de la masacre (Forner)</i>	216
3.3.1. <i>Formas de lo sensible y de lo inteligible</i>	216
3.3.2. <i>Archivera, arqueóloga y montadora de la historia</i>	223
4. APORÍAS DE UN ARTE COMPROMETIDO? INCURSIONES EN LA INDUSTRIA CULTURAL	232
4.1. <i>De las notas viajeras a los relatos radiales (Oliver)</i>	237
4.1.1. <i>Corriere del Mare: miscelánea de impresiones</i>	237
4.1.2. <i>El interludio latinoamericano</i>	243
4.1.3. <i>Sintonías e interferencias de un viaje</i>	254
4.2. <i>Intervenciones en la marquesina (Forner)</i>	260
4.2.1. <i>El ciclo “El Arte en la calle” y su recepción en la prensa</i>	263
4.2.2. <i>Las vidrieras de Raquel Forner</i>	274
4.3. <i>Imágenes para la prensa del corazón (Stern)</i>	286
4.3.1. <i>Desdoblamientos y sustitutos de la mujer</i>	289
4.3.2. <i>La naturaleza y lo arcaico</i>	301

<i>4.3.3. Mujer y cultura de masas</i>	307
CONCLUSIONES	320
BIBLIOGRAFÍA	327

Agradecimientos

La investigación llevada a cabo para esta tesis de doctorado (Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras) pudo ser realizada gracias a las becas de Posgrado Tipo I (2007-2010) y Tipo II (2010-2012) otorgadas por el CONICET.

Muchas personas colaboraron en las diversas etapas del proceso de investigación de la presente tesis. En primer lugar, deseo agradecer a mi directora, Nora Domínguez, por su lectura atenta y crítica, por su apoyo constante y, sobre todo, por estos años de formación, y a Diana Wechsler, mi co-directora, por sus aportes de nuevas lecturas y sugerencias iluminadoras. También deseo expresar mi gratitud al cuerpo docente y directivo del IDAES (UNSAM) por el gran respaldo y reconocimiento que siempre manifestaron hacia mi trabajo en el marco de la Maestría en Arte Argentino y Latinomericano que cursé en dicha institución. En especial, a José Emilio Burucúa, por enseñarme que la erudición puede convivir con la más desinteresada generosidad intelectual.

Varias personas en distintos momentos leyeron, comentaron y discutieron partes de los avances en la investigación, en particular mis colegas en el marco de la cátedra de Teoría y Análisis Literario de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires): Adriana Rodríguez Pérsico, Martín Kohan, Isabel Quintana, Mario Cámara, Silvia Jurovietzky, Cristina Fangmann y Hernán Biscayart. El Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, de la misma universidad, bajo la generosa dirección de Dora Barrancos, durante gran parte de la elaboración de mi tesis, ha sido también un ámbito

académico estimulante para el intercambio de ideas, posturas y enfoques que ampliaron mis perspectivas de análisis.

Mis amigos y compañeros con quienes comparto trabajo y espacios de desarrollo intelectual en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires me han ofrecido su apoyo y me han alentado y asistido, de diferentes maneras, a lo largo del proceso: Andrea Cobas Carral, Lucía De Leone, Ana Ferrari, María José Valdez, Sergio Angeli, Brenda Axelrud y Mariana D' Agostino. También mis compañeros del Taller de Tesis en el IDAES, Cecilia Belej, María de las Nieves Agesta, Érika Loiácono y Lautaro Cossia intervinieron con preguntas, comentarios y sugerencias que enriquecieron mi trabajo.

Durante el primer semestre de 2006, Luz Rodríguez Carranza me invitó a enseñar como profesora visitante en el Departamento de estudios latinoamericanistas, Latijns-Amerikastudies, Leiden Universiteit. La estadía me permitió presentar y debatir mis trabajos con colegas que investigan temas afines. La orientación de Luz Rodríguez Carranza, sus comentarios y observaciones, favorecieron la revisión de algunas hipótesis exploratorias en los comienzos de la investigación. Por su parte, Roberta Quance, docente de Queen's University interesada en la participación de escritoras y artistas visuales en los movimientos de vanguardia, me invitó a participar en el seminario de posgrado en la School of Languages, Literatures and Performing Arts, en febrero de 2007, donde pude exponer y problematizar parte de mis avances con investigadores interesados en el arte y la literatura latinoamericanos.

Peter Tanner ha sido un interlocutor agudo y exigente con el que pude discutir algunos aspectos de mi trabajo, y al que me unen no sólo afinidades intelectuales sino una amistad.

Mi agradecimiento especial a Horacio Coppola (*in memoriam*) Carlos Peralta Ramos y Raquel Peralta Ramos (*in memoriam*), al cuidado del *Archivo Grete Stern*, que amablemente me brindaron material e información para recomponer parte del recorrido profesional y vital de la fotógrafa. También a los herederos de Raquel Forner, quienes me permitieron consultar los fondos del archivo de la artista en la *Fundación Forner-Bigatti*. En cuanto al material de archivo disponible sobre María Rosa Oliver, deseo expresar mi gratitud hacia el personal de Princeton University Library (Department of Rare Books and Special Collections), Charles Greene, Megan Malta y Linda Bogue, quienes atentamente me orientaron y asistieron en la búsqueda.

A Irene Miravent le agradezco su escucha atenta y su apoyo indispensable.

A mi madre, Zulma Van Kooy, mi padre, Julio Bertúa, y mi hermano, Mariano Bertúa, les agradezco infinitamente su confianza, entusiasmo y aliento, parte imprescindible del contexto que respaldó mi trabajo.

INTRODUCCIÓN

Como toda escritura la mía se ha ido elaborando al margen o más precisamente en los márgenes de otras escrituras como notas, citas o comentarios apócrifos. Si entre esas escrituras no figuran notablemente las mujeres, queda para mí la tarea de descubrirlas *post facto*, de establecer lazos ignorados, de ligarme a una línea de voces que no por salteadas o marginadas no existen. Inventarme, sí, precursoras: las que hubiera querido que me marcaran y no escuché con atención; fabularme un linaje, descubrirme hermanas. Hacer que aquellas lecturas aisladas se organicen, irradien y toquen mi texto.

Sylvia Molloy¹

El 15 de noviembre de 1943 salía a las calles de Buenos Aires la revista *Correo Literario*, una empresa intelectual de relativo largo aliento, si se piensa en la vida efímera que en general tuvo un gran número de revistas culturales del período, momento de gran efervescencia en la industria editorial. La publicación estaba dirigida por una comunidad de gallegos del exilio: Lorenzo Varela, Arturo Cuadrado y Luis Seoane. Y sus objetivos políticos y estéticos se resumían en dos ejes: la militancia antifranquista y la férrea voluntad de intervenir en el campo cultural hispanoamericano desde un espacio de interconexión entre las contribuciones de ese núcleo editor y las de distintas personalidades porteñas, latinoamericanas o europeas emigradas.

¹Sylvia Molloy, "Sentido de ausencias" en *Revista Iberoamericana* nro. 132-133, julio/diciembre de 1985, p.487.

La guerra europea, el temor ante el avance de los regímenes fascistas, los imaginarios de revolución y una severa preocupación por el rol que los artistas e intelectuales, a ambos lados del océano Atlántico, debían ocupar frente al conflicto conforman el sustrato ideológico que subyace a la empresa de los españoles. *Correo Literario* fue una plataforma expresiva y un espacio de discusión en el que se pronunciaron -desde distintos enfoques y a través de una amplia variedad de géneros tanto literarios como artísticos- una comunidad de figuras activas en el campo cultural hispanoamericano, y alineadas en la “lucha de las democracias contra la barbarie”. Puntuemos tres de esas intervenciones. En la segunda entrega de la publicación, la fotógrafa alemana Grete Stern colaboraba con una serie de retratos de espesor significativo: Manuel Ángeles Ortiz, protagonista destacado de la Generación española del 27, Attilio Rossi, un dibujante y diseñador gráfico vinculado a la vanguardia italiana y Clément Moreau, caricaturista político alemán que había trabajado para el Partido Comunista berlinés eran, entre otros, algunos de los artistas plásticos comprometidos con la causa antifascista que, al igual que Stern, habían emigrado a la Argentina, huyendo de las dictaduras implantadas en sus países de origen.² Casi un año más tarde, en noviembre de 1944, la escritora María Rosa Oliver reflexionaba en un artículo ensayístico sobre la necesidad de viajar por América entera, vulnerando las fronteras simbólicas trazadas, durante años, por generaciones que habían privilegiado el viaje a Europa por sobre el conocimiento de países hermanados en base a una lengua, cultura y orígenes en común.³ En el mismo número, unas páginas más adelante, las reproducciones de cinco óleos de la

²Alberto Denia, “Grete Stern” en *Correo Literario* Año I, nro. 2, Buenos Aires, 1 de diciembre de 1943, p.5

³María Rosa Oliver, “Viajar por América” en *Correo Literario*, Año II, nro. 25, Buenos Aires, 15 de noviembre de 1944, pp. 1 y 2.

artista Raquel Forner plasmaban en tono alegórico las consecuencias del conflicto bélico que conmovía al mundo a través de composiciones dominadas por personajes femeninos sumidos en atmósferas turbadoras.⁴

Tres lenguajes expresivos, tres poéticas singulares en una nueva configuración histórica, un escenario urgente que, al decir de Georges Didi - Huberman, exigió una *toma de posición* política y un conjunto de elecciones estéticas.⁵ La convergencia de Stern, Oliver y Forner en las páginas de *Correo Literario* no es simple contingencia o detalle azaroso; muy por el contrario, se revela sintomática de un tipo de actuación de intelectuales, escritores y artistas que se vuelve dominante hacia los años 30, en un contexto de creciente internacionalización de la política. Se trata de un momento signado por las guerras mundiales, las confrontaciones políticas, las masacres masivas, un lapso particular en el que se tensa al máximo lo que Alain Badiou ha esbozado como la experiencia fundamental y definitoria del siglo XX: *la pasión de lo real*.⁶ Según Badiou, el siglo XX está caracterizado ya no por la especulación o lo imaginario, dominios utópicos que fueron motores del profético siglo XIX, sino por el deseo de “activar lo verdadero”, lo que se puede poner en práctica frente a la experiencia del horror. Este deseo estuvo acompañado por la idea de novedad y por la obsesión de cambiar de hombre: destruir el viejo y crear uno nuevo.⁷ Al respecto, las creaciones artísticas, intelectuales y científicas, jugaron un papel determinante en la búsqueda de nuevos

⁴Cayetano Córdova Iturburu, “Magia y realidad en la pintura de Raquel Forner”, *ibid*, pp. 5 y 7.

⁵La figura de Bertolt Brecht guía el ensayo de Didi-Huberman en el que reflexiona sobre problemas estéticos del siglo XX en el cruce de las vanguardias, las guerras, el exilio y el compromiso político de artistas e intelectuales. Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia I*, Madrid, Machado Libros, 2008 (Trad: Inés Bértolo).

⁶Alain Badiou, *El siglo*, Buenos Aires, Manantial, 2005, p.38

⁷*Ibid.*, p. 20.

modos de decir, debatiéndose entre la tradición y la ruptura, y revelando a menudo en esa operación sus propias contradicciones.

Las actuaciones de Stern, Oliver y Forner en el mundo cultural de la primera mitad del siglo XX se inscriben en ese horizonte de lucha y revolución. Y, por lo tanto, comparten con otros artistas contemporáneos la obsesión por aquello que, según Lacan, fractura la realidad para “poner las cosas en su lugar”. Pero sus intervenciones no asumen un carácter político (o no solamente), porque reflexionen acerca del estado de la sociedad y de la política en contextos de guerra, tampoco porque representen conflictos sociales, tragedias humanas o asuman de diversas formas un compromiso personal directo, incluida la militancia (partidaria, feminista). Son políticas en un sentido más amplio y generoso; son políticas en tanto expresiones que definieron un espacio discursivo propio desde el cual ofrecieron perspectivas *otras* para pensar y expresar la modernidad, efectuar análisis de la esfera pública y participar en tradiciones literarias y artísticas consolidadas. Sus producciones manifiestan una apertura del campo del arte, el borramiento de las fronteras de lo que puede ser incluido en él o no y la disolución de jerarquías entre “lo alto” y “lo bajo”. En esencia, pueden considerarse políticas de acuerdo a como Jacques Rancière concibe a las manifestaciones artísticas que ponen en discusión un orden social naturalizado, a través de lo que denomina *la partición de lo sensible*: el espacio del *logos* en que se define la subjetividad de los que no tienen parte, voz o representación, entre ellos las mujeres.⁸ Porque las prácticas de las tres artistas, sus formas del hacer y modos de sentir, delinearon un *sensorium compartido* y reconfiguraron, desde una posición enunciativa femenina, aquello que era factible hacer visible o decible en la Argentina de

⁸Véase: *La división de lo sensible. Estética y política*, Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002.

mediados de siglo. Sus intervenciones en cuestiones de la *polis*⁹, en la esfera social, pueden leerse como feministas en tanto revelan las relaciones de poder entre los géneros y las representaciones sociales tejidas en torno de esas relaciones.¹⁰

Modalidades de participación que rebasaron ampliamente los ámbitos especializados de la sociedad moderna, las “grandes objetivaciones” como lo son, entre otras, la ciencia, la política, la filosofía y el arte.¹¹ Porque si, por definición, la vida cotidiana por su trivialidad y excesiva generalidad estuvo separada de esas esferas, relegada al dominio de la pura contingencia; Oliver, Forner y Stern, en un gesto irreverente, la tematizaron y asimilaron en sus obras como un lugar de apertura y emancipación. En este sentido, planteo que en sus propuestas estéticas lo real y lo cotidiano deben ser entendidos no como términos antagónicos sino como instancias de un *continuum* expresivo, pertenecientes a un mundo de la co-presencia de elementos heterogéneos antes que a esferas separadas del hacer. La actividad de estas mujeres excedió la compartimentación de las funciones ligadas al comportamiento político o doméstico. Sus modos de intervenir demuestran un rechazo a las restricciones, la desestabilización de aparentes dicotomías (lo público vs. lo privado; lo culto vs. lo popular) y la voluntad de un cruce de dominios que pone en crisis las expresiones del

⁹Respecto de este concepto, sigo las postulaciones de Hannah Arendt, que sostiene que en la sociedad moderna la distinción y separación entre las esferas de lo público y lo privado (ámbito político y ámbito doméstico), antiguamente aisladas en el mundo clásico, se desestabiliza y aparece, entonces, la esfera social como un espacio des-diferenciador. En: *La condición humana*, Buenos Aires, Paidós, 2009 [1958], pp.41-48.

¹⁰Griselda Pollock define como intervenciones feministas en el arte a aquellas que permiten poner en cuestión las nociones aceptadas de arte y artista, redefiniendo las teorías y los métodos de modo que sus prácticas artísticas puedan tener asidero en una esfera ampliada de las artes. Véase: Griselda Pollock, *Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art*, London and New York, Routledge, 1988.

¹¹Agnès Heller, *Sociología de la vida cotidiana* (trad. José Francisco Ivars y Enric Pérez Nadal), Barcelona, Península, 2002.

poder en los discursos. De las páginas de *Sur* a la búsqueda de la belleza de la forma eficaz en las composiciones de la Bauhaus; del panfleto político al magazine popular; de las revistas culturales del exilio a los maniqués de las vitrinas porteñas: sus itinerarios creativos registran la fusión de zonas culturales y la interacción de medios estético-expresivos. En definitiva, la voluntad de compromiso del arte con la praxis vital.

María Rosa Oliver, Raquel Forner y Grete Stern “hacen época” y sus producciones arman serie aunque no constituyeron un grupo que, de manera programática, haya funcionado orgánicamente en torno de un movimiento estético que las nucleara. En términos generales, puede afirmarse que participaron de un mismo clima ideológico: sus recorridos vitales y profesionales inevitablemente se interceptaron, al trabajar en un tiempo y lugar precisos, con materiales, preocupaciones y condiciones históricas específicas, donde afirmaron subjetividades alternativas, inmersas en un devenir tensionado por el contexto. La participación en los mismos círculos de vanguardia o con los intelectuales y artistas nucleados en torno a *Sur*, la vinculación con determinadas revistas culturales, literarias o populares del período, el trabajo en colaboración, e incluso la intervención destacada en organismos de mujeres solidarizadas en coyunturas político-sociales específicas (Unión Argentina de Mujeres, Junta de la Victoria, Unión de Mujeres de la Argentinas) son algunos de los puntos de contacto que vinculan y definen sus recorridos y experiencias en el ámbito cultural amplio y diversificado desde las primeras décadas hasta mediados de siglo XX.

Pero además en este trabajo pretendo demostrar, a partir de un análisis relacional, que sus intervenciones, prácticas, y posicionamientos estéticos revelan vínculos entre sus

formulaciones plásticas y literarias, y propongo rastrear la existencia de un horizonte mental compartido de construcciones simbólicas en torno a ciertos núcleos sensibles que conforman una serie de nudos problemáticos íntimamente relacionados: a) la figuración personal a través de “géneros del yo” (autorretratos, retratos, memorias) que les permitieron problematizar las mediaciones entre el arte y la vida, y construir sus propios mitos biográficos; b) la conformación de genealogías propias, es decir una red de relaciones artísticas, intelectuales, políticas y personales, en las que ensayaron nuevas colocaciones frente a las estructuras de poder que determinaban la legitimación de sus discursos. Esta voluntad genealógica se revela, entre otros tipos textuales, en el retrato, la semblanza, el intercambio epistolar, pero asimismo en diversas estrategias enunciativas: la práctica de recopilación y armado de un archivo de palabras e imágenes que, como punto de articulación entre memoria y creación, activaron en sus obras mediante la alusión intertextual, la apropiación, la cita y el montaje; y c) la incursión y experimentación, en paralelo a sus proyectos estéticos más orgánicos, en medios textuales y visuales no prestigiados por el campo artístico, tales como las revistas del corazón, la radio o el ámbito de la moda. En sus obras ellas sostuvieron de modo productivo, aunque con diferentes matices e intensidades, la tensión entre el interés por una renovación estética y la implicancia con problemáticas relativas a los cambios y alteraciones ocurridos en la coyuntura histórico-social y, en especial, en torno a la subjetividad femenina.

La delimitación temporal se centra principalmente en las décadas del 30 al 50 del siglo XX (aunque este recorte no es limitante y en ocasiones se avanzará o retrocederá en

el tiempo con puntuaciones que exceden el tramo epocal propuesto y que exploran la potencialidad del anacronismo). Son años que, en líneas generales, coinciden con el período que Grínor Rojo ha definido como de segunda transformación de una modernidad latinoamericana, que se había iniciado hacia finales del s. XIX.¹² En ese tramo epocal, coincidente con el escenario de entreguerras, se reformularon los proyectos de estado y nación que habían dominado el siglo precedente y se sucedieron una serie de cambios sociales, económicos y políticos que prepararon el terreno para la conformación de una sociedad de masas en América latina e hicieron visible el surgimiento de nuevos sujetos e identidades sociales. Dichos cambios incidieron notablemente en la posición de las mujeres en la sociedad, cuya integración en distintas esferas de actividad, visibilidad y participación también sufrió diversas modificaciones: aumento de la participación en el mercado laboral; cambios en el tipo de trabajo realizado, que muestra cierto grado de calificación; transformaciones en la estructura familiar y en las actitudes de ellas con respecto a la familia y a la maternidad; diseño de las primeras políticas dirigidas a las mujeres para la obtención de derechos civiles y políticos. Estas modificaciones prefiguraron las condiciones y allanaron el terreno para los replanteos de libertades y autonomías que tendrían lugar a partir del cambio radical ocurrido en los sesenta y en relación con las incidencias ejercidas por la ‘segunda ola del feminismo’.¹³

La participación creciente de la mujer en una sociedad en pleno proceso de modernización se evidenciaba en múltiples ámbitos. Es así que un nutrido grupo de

¹²Grínor Rojo, “El ensayo y Latinoamérica”, en *Revista de crítica cultural*, nro. 16, 1998.

¹³Los estudios de Dora Barrancos, entre otros, se refieren a este fenómeno. Véanse: Dora Barrancos, “Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período de entreguerras” en *Historia de la vida privada en la Argentina*, Buenos Aires, Taurus, tomo 3, 1999, pp. 199-225; *Inclusión / exclusión. Historia con mujeres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

mujeres artistas e intelectuales desempeñaron un papel destacado en los avances sociales y culturales del período. En consonancia con el proceso social aludido, en los campos literario y artístico se produjeron transformaciones y nuevas configuraciones de la intervención de las mujeres en la cultura.¹⁴ Ya en la década del 20, las artistas mujeres ligadas a la vanguardia habían comenzado a publicar sus primeras obras, pero es avanzados los años 30 cuando intervendrán de modo sostenido en diversos medios: revistas culturales, artísticas y literarias. A partir de la década del 40, en el ámbito de la literatura, se aprecia la emergencia de un grupo de escritoras vinculadas a la revista *Sur* que escribieron sus obras de narrativa de ficción en géneros no habituales hasta el momento en la considerada “literatura femenina”: cuentos y novelas.¹⁵ De este modo, se distanciaron de la producción previa, ligada principalmente a la producción de ciertos géneros aceptables para la escritura y lectura de las mujeres (lirismo sentimental convencional y literatura didáctica), para acceder a los cánones estéticos dominantes. Por otro lado, en el campo de las artes visuales de mediados de siglo XX se produjeron transformaciones en las poéticas vigentes (la consolidación de los realismos de nuevo cuño) y, a la vez, surgieron nuevas propuestas estéticas que plantearon quiebres con

¹⁴En este aspecto, las conceptualizaciones de Pierre Bourdieu acerca del campo intelectual y sus dinámicas permiten analizar el espacio material y simbólico en el que las artistas intervinieron, preocupadas por lograr legitimidad y reconocimiento para sus producciones literarias y artísticas. Véase: Pierre Bourdieu, “Para una ciencia de las obras” en *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997.

¹⁵Renata Rocco Cuzzi e Isabel Stratta, “Las escritoras.1940-1970” en *Historia de la Literatura Argentina. Los contemporáneos*, Tomo 5, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. 505. Por su parte, María Rosa Lojo se refiere a “pasos nuevos en espacios habituales” para caracterizar los modos en que una serie de escritoras argentinas intervinieron, a partir de los años 50, en los formatos tradicionales de la narrativa de Occidente, particularmente en la novela, para inscribir una visión que se declara “femenina”. Según Lojo, las novedades de sus propuestas estéticas radicarían menos en rupturas formales, invenciones genéricas o experimentaciones con el lenguaje que en innovaciones argumentales, al introducir personajes femeninos alternativos a los estereotipos construidos desde una perspectiva androcéntrica. María Rosa Lojo (con la colaboración de Marcela Crespo y Sonia Jostic), “Pasos nuevos en espacios habituales” en: Noé Jitrik (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11: Elsa Drucaroff (dir. del volumen), *La narración gana la partida*, Buenos Aires, Emecé, 2000, p.21

respecto a la tradición plástica (movimientos de arte concreto y abstracto). Si bien el posicionamiento de las mujeres no registró un crecimiento exponencial como el señalado en el campo literario, también se distingue la aparición de nuevas figuras y la consagración de algunas artistas que habían ocupado el espacio de las vanguardias en las primeras décadas del siglo XX.

En ambos campos disciplinares se observan cambios que afectaron las colocaciones de la mujer escritora o artista en los dominios del arte, entendido como una institución. Estos se visualizan en la lista de distintos medios de consagración que tuvieron influencia en su legitimación como artistas: ocupación de espacios en la industria editorial, mayor número de publicaciones, participación en concursos, obtención de premios y distinciones, exposición en espacios artísticos canónicos, reconocimiento por parte de la crítica especializada.

El modo en que las mujeres descubrieron en la producción estética un instrumento significativo para definirse a sí mismas como partícipes en lo político constituye el tema de esta tesis. Mi estudio propone dilucidar la agencia femenina en distintas zonas de la cultura y en diversos registros de enunciación (escritural, oral, visual). Para ello, tendré en cuenta discursividades literarias, pictóricas, fotográficas y aquellas consideradas parartísticas que se desplegaron en un contexto de cultura de masas en expansión y que aportaron a la difusión de estereotipos sexo-genéricos. En este sentido, tomaré una amplia gama de géneros discursivos y visuales, ya sean éstos los considerados *mayores* (narrativa, pintura social) o bien los *menores* (memorias, retratos y autorretratos, artículos

breves), así como también los géneros del ámbito cotidiano o productos de la industria cultural (colaboraciones radiales, instalaciones en escaparates).

Las autoras que componen el corpus de este trabajo, la escritora María Rosa Oliver, la artista plástica Raquel Forner y la fotógrafa Grete Stern, revisaron los postulados de la modernización en cuanto a las relaciones entre estética, política y representaciones de género de muy diverso modo y en distintos niveles y espacios de actuación. Con mayor o menor reconocimiento en sus respectivas disciplinas, algunas de ellas tuvieron un protagonismo y un predicamento difícilmente soslayable para la cultura argentina de aquellos años. Mientras Raquel Forner era erigida por la crítica especializada como el paradigma de artista plástica comprometida con la problemática internacional e integraba rápidamente el canon de la plástica contemporánea; María Rosa Oliver, en una posición siempre ancilar respecto de las referentes de la vanguardia de los años 20 (Victoria Ocampo, Norah Lange), experimentaba modos de figuración en los distintos ambientes por los que transitaba –periodista, diplomática, ensayista- y comenzaba a preparar su gran obra futura, sus memorias. En tanto que Grete Stern, asimilada tempranamente a los circuitos del arte moderno local, traía nuevos aportes al campo de la fotografía con los legados que las vanguardias europeas en las que se formó habían dejado en su obra. Algunas de las autoras elegidas cuentan con un bagaje crítico importante en el que pueden describirse líneas y posiciones interpretativas diferenciales. Otras tuvieron una escasa valoración, debido a que el espacio de la crítica también estuvo sujeto a las diferentes coyunturas históricas de la discriminación de género que ha leído a pocas mujeres o “mal interpretado” (*missreading*) sus propuestas.

La biografía intelectual de María Rosa Oliver (Buenos Aires, 1889-1977) se extiende desde finales del siglo XIX hasta bien avanzado el último tercio del siglo XX.¹⁶ Desde sus inicios, se vinculó con la élite cultural argentina, donde ocupó puestos clave: fue uno de los miembros fundadores de la revista *Sur* y cumplió la función de consejera de redacción hasta que diferencias políticas irreconciliables la distanciaron de su compañera Victoria Ocampo y, en general, de los lineamientos ideológicos que siguiera la publicación frente a temas sensibles de la política nacional e internacional. En 1928 también comenzó a integrar la Comisión Directiva de la Asociación Amigos del Arte (1924-1942), institución privada de gran influencia en el ámbito porteño que apoyó y difundió manifestaciones del arte moderno en un abanico de disciplinas: plástica, música, cine, teatro. Su labor literaria se desarrolló en diversos géneros de opinión (reseñas, artículos) y en intervenciones de narrativa breve que posteriormente incorporó, reformuladas y adaptadas, a sus memorias. En paralelo a sus inicios literarios, Oliver escribió numerosos artículos de actualidad, alegatos políticos y notas combativas en publicaciones de izquierda y/o antifascistas.¹⁷ Es que, interpelada por los sucesos de la Guerra Civil Española, comenzó a desarrollar una trayectoria de mujer militante. En 1938 presidió la Unión de Mujeres Argentinas, una organización que actuó en defensa de los derechos civiles y políticos. A partir de 1941 formó parte de la Junta de la Victoria (en la que también colaboraría Raquel Forner), una agrupación que arraigó en diversos lugares del país en

¹⁶ Véase Hebe Clementi, *María Rosa Oliver*, Buenos Aires, Planeta, 1992.

¹⁷ Entre ellas: *Argentina. Periódico de Arte y crítica* (dir. Cayetano Córdova Iturburu) *Correo Literario*, periódico quincenal dirigido por Arturo Cuadrado, Luis Seoane y Lorenzo Varela; *Mujeres en la Ayuda*, revista de la Junta de la Victoria (publicada en 1942 en el aniversario de la agrupación); *Revista Alerta* (dir.: J. Méndez Rodríguez); *El patriota. Toda la nación unida para aplastar al nazismo* (dirección: Álvaro Yunque); *Latitud* (editor: Rubén Núñez); *Mujeres!*, *Órgano de la Agrupación Femenina Antiguerrera*, 1937; POR...Revista de cultura (dir. José Luis Mangieri, Floreal Mazía y Roberto Salama); *Gaceta Literaria* (dir. Pedro Orgambide).

base a su prédica antifascista, a favor de reivindicaciones obreras y con una orientación progresivamente feminista. Hacia 1947, algunos de los miembros de esta organización, entre los cuales se contaba Oliver, continuaron la experiencia de movilización femenina bajo la égida del Partido Comunista en la Unión de Mujeres de la Argentina. En el contexto de la Segunda Guerra Mundial trabajó para la causa aliada, como asesora en la Oficina Coordinadora de Asuntos Interamericanos en Washington, bajo la administración de Nelson Rockefeller, durante el período 1942-1946. Desde 1952 fue Miembro del Congreso Mundial de la Paz y, como militante del Partido Comunista, realizó el inefable viaje hacia el Este, recorriendo Rusia y China en plena revolución cultural. Por su desempeño contra todo tipo de totalitarismo, en 1958 le fue otorgado el Premio Internacional Lenin de la Paz.

Las memorias de María Rosa Oliver han sido objeto de interés antes historiográfico o sociológico que literario.¹⁸ En tanto figura bisagra que atravesó dos siglos y que perteneció a una familia de gran protagonismo en la historia del país, la estirpe de los San Martín, sus memorias, zona de su producción literaria más transitada por la crítica, la ubican como un testigo privilegiado que, al narrar su vida personal y familiar también reconstruía, desde su posición privilegiada de clase, acontecimientos históricos, procesos sociales o estilos de vida de la Argentina. A menudo estos estudios, que enfatizan el carácter testimonial de la obra de Oliver, no problematizan qué operaciones textuales,

¹⁸Véanse, entre otros: Arturo Alejandro Roig, *La Argentina del 80 al 80: balance social y cultural de un siglo*, Volumen 38 de *Nuestra América*, México, UNAM, 1993; Julio Mafud, *Los dueños del país: sociología de la clase alta*, Buenos Aires, Editorial Distal, 1993; Norberto Galasso, *Seamos libres y lo demás no importa nada: vida de San Martín*, Buenos Aires, Ed. Colihue, 2000; Néstor Kohan, *De ingenieros al Che: ensayos sobre el marxismo argentino y latinoamericano*, Editorial Biblos, 2000; Dora Schwartztein, *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*, Barcelona, Crítica, 2001.

procedimientos narrativos y construcciones enunciativas la autora puso en juego con su estilo particular de versionar la realidad. Por otra parte, si bien los abordajes literarios sobre su obra no han sido demasiado profusos, en las últimas décadas la crítica se ha dedicado fundamentalmente a dos zonas: los escritos de tono autobiográfico que anudan vida pública y privada¹⁹ y los relatos de viaje referidos a distintos desplazamientos y etapas de su vida. Algunos artículos y estudios críticos que encabezan antologías de viajeros abordan ciertos aspectos de sus primeros desplazamientos a Europa, remarcando el carácter ritual que ese contacto con el viejo mundo asumía para las elites intelectuales.²⁰ Otros relatos de la escritora narran las experiencias de los cronistas y políticos de izquierda que transitaban por sitios emblemáticos de la revolución. Oliver, a través de la narración de su viaje a China en *Lo que sabemos, hablamos... Testimonio sobre la China de hoy* (1955), como integrante de la delegación oficial, ofreció datos objetivos sobre la realidad política para traducir y transmitir su experiencia en una sociedad considerada como “utópica” para los sectores de izquierda.²¹ Por el contrario, se ha señalado que las misiones diplomáticas de la escritora a favor de los aliados a Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial revelarían más bien la pertenencia a una “izquierda bienpensante” que apoyó

¹⁹ Nora Catelli, “La veta autobiográfica” en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9: Sylvia Saítta (dir. de volumen), *El oficio se afirma*, Buenos Aires, Emecé, 2004, pp. 145-169 y *En la era de la intimidad* (seguido de *El espacio autobiográfico*), Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.

²⁰ Véanse: Noé Jitrik, “Crónicas del viaje a Europa” y María Rosa Oliver, “Estas son las sufragistas” en Noé Jitrik, *Los viajeros*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969, pp. 11-20 y 77-86; Margarita Pierini “El viaje como iniciación en las memorias de María Rosa Oliver” en Elena Zamudio (coord.), *Espacio, viajes y viajeros*, México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa/ Ed. Aldus, 2004, pp.122-138; María Rosa Oliver, “El viaje” en Leandro Losada (selección y prólogo), *Esplendores del Centenario. Relatos de la elite argentina desde Europa y Estados Unidos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp.167-242.

²¹ Sylvia Saítta (selección y prólogo), *Hacia la revolución. Viajeros argentinos de izquierda*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

subrepticamente la empresa imperialista de la potencia del norte.²² Otra postura crítica postula a la figura de Oliver como una “doble agente” por los lazos sociales y personales que mantuvo con distintos sectores políticos en un momento de polarización de posiciones y por los roles que ocupó: miembro de la redacción de *Sur*, vinculada a diplomáticos argentinos sospechados de simpatías con el Eje por el gobierno de Roosevelt y funcionaria del departamento de Estado en Washington que trabajó en defensa de los aliados en la lucha contra el fascismo.²³ Sin embargo la crítica no ha prestado suficiente atención a su militancia política y feminista o a sus incursiones en el periodismo especializado, otra forma de ingreso a la institución literaria que habilitó modalidades de expresión e intervención como mujer, en medio de contiendas estéticas que fueron culturales e inevitablemente políticas. Tampoco han sido objeto de interés sus colaboraciones en medios ajenos a los círculos intelectuales, donde Oliver desplegó otros registros de enunciación que reelaboraron en un tono frívolo y coloquial los contenidos que asumían un trato más solemne en las revistas especializadas.

Con respecto a Raquel Forner (Buenos Aires, 1902-1988), el período contemplado para este estudio la encuentra en franca consagración en el campo artístico local e interactuando con el internacional. El panorama de las artes visuales registraba una tensión entre distintas poéticas: por un lado, la vertiente abstracta y concreta (representada por los grupos Madí, Arte Concreto Invención y Perceptista), que se erigía como adalid del arte moderno y proponía lo racional y lo objetivo como principios estéticos que articularan arte

²² David Viñas, *Viajeros argentinos a Estados Unidos*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2008 [1998].

²³ Álvaro Fernández Bravo, “Introducción a *Mi fe es el hombre*” en María Rosa Oliver, *Mi fe es el hombre*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2008, pp.9-49.

y vida cotidiana²⁴, por el otro, la propuesta figurativa, que encontraba en la renovación de las formas del realismo una estrategia para manifestar un compromiso social.²⁵ El advenimiento de la Guerra Civil Española marca un parteaguas en la producción pictural de Forner, que comienza a transitar de una época iniciática marcada por las influencias postimpresionistas, postcezarianas y postcubistas, hacia el desarrollo y maduración de una línea de pintura monumental que entra en serie con el realismo social de otros artistas activos en Argentina y en otros países de Latinoamérica. El *corpus* de óleos que plasman el sesgo de sus preocupaciones respecto de los sucesos trágicos internacionales –el conflicto español y la Segunda Guerra Mundial- va paulatinamente siendo exhibido en diferentes circuitos de exposición (galerías Müller, Viau, Bonino), su obra se hace merecedora de varios premios (Primer Premio Nacional de Pintura en el XXXII Salón Nacional de Bellas Artes y Premio Palanza de la Academia Nacional de Bellas Artes, ambos en 1947, Gran Premio de Honor en el XLV Salón Nacional de Bellas Artes en 1956). Y, sumados a algunos volúmenes sobre historia del arte argentino que ubican a Raquel Forner como una representante destacada de la modernidad artística de los años 20 a los 40,²⁶ los críticos Geo Dorival y Joan Merli dedican sendos estudios monográficos a su obra.²⁷

²⁴Véanse: Nelly Perazzo, *El arte concreto en la Argentina*, Buenos Aires, Gaglianone, 1983; María Amalia García, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

²⁵Diana Wechsler, “La tradición moderna: entre la política y lo surreal (1930-1945)” en revista *Arte e Cultura*, Vol.8, 2do semestre, 2000 y *Territorios de Diálogo. España, México y Argentina, 1930-1945*, Buenos Aires, Fund. Mundo Nuevo, 2006.

²⁶Dentro de las historias del arte más emblemáticas para el período considerado se encuentran: José León Pagano, *El arte de los argentinos*, vol.1, Buenos Aires, Edición del autor, 1937 y *El arte de los argentinos*, vol.1, Buenos Aires, Edición del autor, 1940; Julio E. Payró, *Pintura moderna 1840-1940*, Buenos Aires, Poseidón, 1942; Cayetano Córdova Iturburu, *La pintura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Atlántida, 1958.

²⁷Geo Dorival, *Raquel Forner*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1942; Joan Merli, *Raquel Forner*, Buenos Aires, Poseidón, 1952.

Si bien la figura y la obra de Forner han sido copiosamente transitadas por la crítica y el periodismo especializado -lo que ha derivado en una masa ingente de artículos, notas, reseñas y textos de catálogo-, no es sino hasta la renovación de los protocolos críticos de la historia del arte en el ámbito local, en las últimas décadas, que la propuesta forneriana comienza a pensarse articulada con la historia social, las problemáticas culturales y la conformación misma del campo, superando de este modo los enfoques mecánicos y escesivamente deterministas que habían dominado los estudios académicos hasta los años 80.

Dentro de la línea crítica que privilegió los matices socioculturales del fenómeno estético en la vida histórica argentina, encontramos algunos estudios de la última década referidos a ciertas zonas de la obra de Raquel Forner. El artículo de Gabriela Siracusano, que forma parte de la *Nueva Historia Argentina (Arte, Sociedad y Política)* coloca en perspectiva la propuesta estética de Forner, en relación con otros artistas y movimientos activos en las décadas del 40 y 50, tales como Antonio Berni, los grupos abstracto geométricos y el Grupo Litoral del interior del país.²⁸ Por su parte, Diana Wechsler se ha detenido en la vinculación entre arte y política en las producciones de la primera mitad del siglo XX, con énfasis en el período de entreguerras. En sus estudios ubica a la obra de Raquel Forner en serie con la de otros artistas políticamente comprometidos que, frente a los fascismos, ensayaron diferentes estrategias estéticas que oscilaron entre los realismos y

²⁸Gabriela Siracusano, “Las artes plásticas en las décadas del ‘40 y ‘50” en José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva Historia Argentina (Arte, Sociedad y Política)*, Tomo II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp.13-56.

lo surreal²⁹, participaron en la gráfica antifascista publicada en Argentina³⁰ y establecieron vínculos interpersonales con artistas exiliados alineados en la misma causa político-ideológica.³¹

A excepción un trabajo de Laura Malosetti y José Emilio Burucúa³², exploratorio del *topos* de lo femenino a partir del deslinde de una hermenéutica iconográfica e iconológica, ninguna otra revisión crítica de la obra de Forner ha indagado desde una perspectiva de género dos problemáticas que emergen cruciales y se relacionan mutuamente: sus elecciones temáticas y expresivas, que apelaron a escenas alegóricas o composiciones dominadas por imágenes de mujeres que entrelazan su mundo femenino con dramas sociales; y su modo de releer la tradición pictórica y de componer lo formal y lo material desde la introducción de la diferencia y la apertura de otros espacios de significación, que posibilitan una generación discursiva de la femineidad a través de lo simbólico. Además, en la selección de las obras de Forner priorizadas en los análisis, la crítica en general ha replicado sintomáticamente el gesto modernista de privilegiar lo que puede ser considerado la gran “obra”: los óleos monumentales que corresponden a géneros pictóricos legitimados en el campo artístico. Por el contrario, se han desestimado como objetos interesantes de indagación ciertas producciones visuales que circularon en soportes

²⁹Diana Wechsler, “La tradición moderna: entre la política y lo surreal (1930-1945)” *op. cit.* y *Territorios de Diálogo. España, México y Argentina, 1930-1945, op.cit.*

³⁰Diana Wechsler, “Miradas nómades. Emigrantes y exiliados en la construcción de imágenes para la gráfica antifascista (1936-1939)” en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comp.) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 245-263.

³¹Diana Wechsler y Yayo Aznar (comps.), *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

³²José Emilio Burucúa y Laura Malosetti Costa, “Iconografía de la mujer y lo femenino en la obra de Raquel Forner” en *Cuadernos de historia del Arte* nro.15, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1995.

heterogéneos (revistas, libros de autor, espacio público) y que se expresaron mediante otras manifestaciones estéticas: las ilustraciones y las ambientaciones de vidrieras.³³

Alineada en otra vertiente del arte moderno, la de los concretos, Grete Stern (Wuppertal-Elberfeld, 1904 - Buenos Aires, 1999) estableció lazos con artistas locales desde su llegada a la Argentina en 1936. Un año antes ella y su esposo, el fotógrafo Horacio Coppola, habían realizado una muestra en la redacción de *Sur* que el crítico Jorge Romero Brest reseñó en un artículo considerado uno de los primeros ensayos argentinos que se centra casi exclusivamente en aspectos relativos a la estética fotográfica.³⁴ Durante su breve estadía en Londres en 1933, luego del arribo de Hitler al poder, Stern había trabado contacto con Bertolt Brecht, con la reconocida actriz y esposa del dramaturgo, Helene Weigel y con Karl Korsch, activo militante de la izquierda alemana. Esos primeros retratos de carácter político realizados al resguardo de la clandestinidad inauguraron una línea expresiva que continuaría con su serie de retratados desarrollada en la capital porteña en un arco que, con tramos de mayor profusión, se extiende desde mediados de los años 30 hasta avanzada la década del 70. Clément Moreau, Antonio Berni, Lino Eneas Spilimbergo, Horacio Butler, Luis Falcini, Norah Borges, Pedro Enríquez Ureña, Pablo Neruda, Arturo Serrano Plaja, Renate Shottelius o Susana Larguía, por mencionar algunos, conforman una densa red en la que se entretajan los nombres de pintores, escritores, políticos y escultores activos en el período considerado. Se trata de una comunidad amplia,

³³Raquel Forner colaboró en la revista *Saber Vivir*, dirigida por Joan Merli (nro.1: agosto 1940/nro.117: diciembre 1956) no sólo porque en ella se reprodujeron imágenes de sus obras, sino con contribuciones específicas para ilustrar textos, entre ellos: “Desplazamientos”, un cuento de María Rosa Oliver, en *Saber Vivir* nro. 10, mayo de 1941; “La reina Mab”, traducción de la obra de Shakespeare, *Sueño de una noche de verano*, en *Saber Vivir* nro. 11, junio de 1941; y el cuento “El beso” de Leónidas Barletta, en *Saber Vivir* nro. 19, febrero de 1942. También ilustró el volumen de Paul Verlaine, *Oeuvres poétiques (Fetes galantes. Romances sans paroles. Parallelement)*, Buenos Aires, Vial, 1946.

³⁴Jorge Romero Brest, “Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern” en *Sur* Nro. 13, 1935, pp.91-102.

de afinidades estéticas e ideológicas, un círculo de pertenencia en el que Stern decidió inscribirse.

En paralelo a su labor como fotógrafa, y acorde a la línea formativa de la Bauhaus, que la había capacitado en diversas áreas del arte y el diseño, Stern se dedicó a la labor publicitaria. Sus primeros avisos, realizados en el estudio berlinés *Ringl & pit* con su colega Ellen Auerbach, se habían destacado por arriesgar interpretaciones alternativas a los modelos dominantes, subvirtiendo la fluida sucesión de avisos que sostenían las ideologías del capitalismo patriarcal alemán.³⁵ En sus producciones se puede detectar una incipiente mirada crítica sobre los estereotipos femeninos difundidos por los ámbitos de la publicidad y del cine. Esa experimentación a través de *foto-réclames* que fisuraron los modos tradicionales de composición y representación de modelos femeninos en el circuito publicitario son un antecedente de su trabajo posterior cuando, convocada por la editorial Abril, accediera a colaborar en la columna psicológica “El psicoanálisis le ayudará” de la revista *Idilio*, ilustrando con sus fotomontajes los relatos de sueños de las lectoras de esa publicación.

Desde hace poco más de una década la obra de Stern se ha convertido en un objeto de especial y creciente interés para la crítica especializada y las instituciones artísticas. Grete Stern es ya, junto a Horacio Coppola y Annemarie Heinrich, uno de los referentes principales cuando se piensa en el desarrollo de la fotografía moderna en la Argentina durante las décadas del 30 al 50. La originalidad de sus búsquedas estéticas y las tradiciones que representó, transgredió y recombino siguen provocando un interés

³⁵Maud Lavin, *Ringl & pit: The representation of women in German advertising, 1929-1933* en *Clean New World. Culture, Politics and Graphic Design*, Cambridge, MIT, 2001, pp.50-67.

renovado en la historia del arte y de la fotografía en la medida en que se vuelve sobre su producción visual con interrogantes nuevos. Verónica Tell plantea que Stern se distanció de la tradición pictórica que dominaba en la fotografía de la época para apostar por una práctica pura y autónoma con función social³⁶; también afirma que algunas obras de la fotógrafa, especialmente las pertenecientes a la serie de *Los Sueños*, abandonaron la referencia a lo “real visible” para construir una “realidad diferente”.³⁷ Por su parte, Diana Wechsler, en un artículo que reflexiona sobre la figura del artista migrante, la del exiliado político comprometido con la causa antifascista, dedica un apartado a Grete Stern, procurando recomponer, a través de una serie de retratos, la red de relaciones entre la comunidad de exiliados en el campo artístico.³⁸ En el ámbito museográfico, la obra de Stern ha sido pródigamente exhibida en centros culturales nacionales e internacionales, tanto en muestras individuales como en colectivas; a su vez, ha pasado a formar parte de colecciones particulares e institucionales.³⁹ Estos indicadores dan cuenta de un proceso de puesta en valor y rescate crítico de su obra, que se acentuó a partir de la década del 90 con algunas muestras retrospectivas y con la atención prestada por parte del campo artístico a ciertos tramos de su obra fotográfica: los primeros ejercicios fotográficos y publicitarios

³⁶Verónica Tell, “Entre el arte y la reproducción: el lugar de la fotografía” en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (comp.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp.243-262.

³⁷Verónica Tell, “*Latitud Sur*: Coordenadas estético-políticas de la fotografía moderna en la Argentina” en Diana Wechsler (comp.), *Territorios de Diálogo, España, México y Argentina 1930-1945*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2006, pp.195-201.

³⁸Diana Wechsler, “El exilio antifascista. Clement Moreau y Grete Stern” en *Indice. Revista de Ciencias Sociales*. Buenos Aires, Centro de Estudios Sociales Daia, nro. 25, 2007, pp.187-201.

³⁹Dentro de las colecciones públicas y privadas que atestiguan la alta receptividad la obra de Stern en el mercado del arte local y extranjero encontramos, entre otras: el acervo de Marion y Jorge Helft, el Fondo Nacional de las Artes de Argentina, el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, el Bauhaus Archive de Berlín, el IVAM de Valencia, el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, el Museum of Fine Art de Houston, la Biblioteca del Centro Georges Pompidou de Francia o el Museum of Art de Yokohama, Japón.

realizados durante los años 30 en Alemania; las fotografías a los indios del Gran Chaco en las décadas del 50 y 60 y, con especial énfasis, la serie de fotomontajes que ilustraron la columna de *Idilio*.

Sobre estas zonas de la producción de Stern se cuenta con los trabajos de Luis Priamo, principal biógrafo de la fotógrafa, muchos de los cuales componen un conjunto de catálogos razonados relativos a distintas series fotográficas. En *Grete Stern. Obra fotográfica en la Argentina*, el investigador señala, por primera vez en el ámbito de la crítica local, algunos aspectos que hasta el momento no habían sido considerados, pero que luego serían retomados y profundizados por otros especialistas en el área.⁴⁰ Este volumen brinda amplia información a la par que ofrece un relevamiento exhaustivo de material documental acerca de los distintos proyectos y actividades en los que Stern se involucró a lo largo de su carrera: los comienzos en *ringl & pit*, los ejercicios de retratística a personalidades del arte y la cultura, los trabajos por encargo en el ámbito de la gráfica, la publicidad y la arquitectura, la fotografía de paisajes y dos proyectos de largo aliento a los que el investigador les dedicó un par de libros-catálogo que acompañaron sendas exhibiciones: *Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern 1958/1964* y *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie completa. Edición de la obra impresa en la revista Idilio, 1948-1951*.⁴¹ Respecto de estos fotomontajes, Priamo reconstruye la trayectoria profesional de Stern en la década del 40, describe la dinámica de trabajo de la fotógrafa en el marco de la sección “El psicoanálisis le ayudará” de la revista *Idilio* y

⁴⁰Luis Priamo, *Grete Stern. Obra gráfica en la Argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.

⁴¹Luis Priamo, *Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern 1958/1964*, Buenos Aires, Ediciones Fundación Antorchas/Fundación C.E.P.P.A., 2005 y *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., 2003.

puntualiza algunos aspectos de la composición fotográfica, los motivos representados y la relación de los fotomontajes con el relato verbal que los enmarcaba.

Por otra parte, en un ensayo resultado de mi tesis de maestría abordo las condiciones en que se fraguó el trabajo en colaboración entre Grete Stern, Gino Germani y Enrique Butelman en la revista *Idilio*, una experiencia en la que confluyeron tanto intereses disciplinares como motivaciones políticas y factores coyunturales de la historia argentina de mediados de siglo. Me detengo en las relaciones que se articularon en esa suerte de *creole* psicoanalítico -compuesto de palabras e imágenes- que se nutría del lenguaje del cine, la publicidad y las novelas por entregas. Y recalco especialmente en los *Sueños*, los fotomontajes de Stern, para examinar la originalidad de su intervención y las tradiciones artísticas que combinó y transgredió, al crear un dispositivo poético que, en el complejo tejido de la cultura popular, adquirió un singular potencial político.⁴²

De lo expuesto se desprende que, a excepción de los trabajos puntuales consignados que abordan parcialmente algunas facetas de la producción de las autoras y artistas consideradas, no existen abordajes orgánicos o más integrales que analicen la especificidad y relevancia de sus aportes novedosos al campo cultural en cuanto a la articulación entre política, estética y modernización desde prácticas discursivas y visuales que operaron sobre las representaciones *de* y *sobre* las mujeres. Esta tesis pretende distanciarse tanto de cualquier tentativa de compilación de carácter general de producciones de artistas mujeres, sustentada en una esencialización indulgente de la autoría sexuada, como de todo tipo de exaltación acrítica que pondere a determinada

⁴² Paula Bertúa, *La cámara en el umbral de lo sensible. Grete Stern y la revista Idilio (1948-1951)*, Buenos Aires, Biblos, 2012.

figura bajo el criterio de “excepcionalidad”. Ni la dilución en un catálogo profuso e indeterminado de “creadoras mujeres”, ni el aislamiento en lugares estancos resultan opciones satisfactorias para dar cuenta de la participación de Oliver, Forner y Stern en el mundo del arte y de las letras durante las décadas consideradas.

En el período que se inicia a mediados de los años 30 dos temas concitaban el interés de artistas y escritores: la responsabilidad de los intelectuales frente a la coyuntura política y social de la escena internacional y los modos de intervención en la cultura en las sociedades de masas.⁴³ En relación al primer eje, la crítica ha señalado cómo los grandes acontecimientos políticos europeos incidieron en el campo cultural argentino: el imaginario de la Revolución, el fascismo, la Guerra Civil Española y la Guerra del ‘39 dividieron posiciones de una manera que se fue tornando cada vez más categórica y generaron nuevos compromisos, articulando núcleos intelectuales en los campos literario y artístico.⁴⁴ Respecto de ese contexto de diseño de un programa transnacional que denunciaba los totalitarismos, el militarismo y la guerra, la primera tesis que guía este trabajo afirma que *las intelectuales argentinas aportaron voces que construyeron nuevas*

⁴³María Teresa Gramuglio, “Posiciones, transformaciones y debates en la literatura” en Alejandro Cattaruzza (dir.), *Nueva Historia Argentina: Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre (1930-1943)*, Tomo 6, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, pp. 331-381.

⁴⁴Sobre este tema, véanse, entre otros: María Teresa Gramuglio, “*Sur* en la década del treinta: una revista política” en *Punto de Vista* n° 28, noviembre, 1986, pp.33-39 y “Posiciones de *Sur* en el espacio literario. Una política de la cultura” en: Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9: Sylvia Saítta (dir. de volumen), *El oficio se afirma*, Buenos Aires, Emecé, 2004, pp.93-122; Sylvia Saítta, “Política, masividad y vanguardia en *Contra. La revista de los francotiradores*” en Saúl Sosnowski (ed.), *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza, 1999, pp.201-215 y “Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda” en Alejandro Cattaruzza (dir.), *Nueva Historia Argentina: Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre (1930-1943)*, Tomo 6, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, pp. 383-428; Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003 [1998]; Nora Pasternac, *Sur, una revista en la tormenta. Los años de formación (1931-1944)*, Buenos Aires, Paradiso, 2002; Diana Wechsler, *Territorios de diálogo, op. cit.*, “No pasarán! Artistas e intelectuales y el exilio antifascista en Buenos Aires” en Andrea Pagni (ed.), *El exilio republicano*, Berlín, Vervuert, 2011, pp. 189-207 y Diana Wechsler y Marcela Gené, *Fuegos cruzados. Representaciones de la Guerra Civil en la prensa argentina (1936-1940)*, Córdoba (España), Fundación Provincial de Artes Plásticas de la Diputación de Córdoba “Rafael Boti”, 2005.

subjetividades y, desde su instalación sexo-genérica, configuraron vivencias asociadas a sus particulares experiencias de vivir lo político. Parto de la idea de que las diferencias entre los textos e imágenes producidos por mujeres y varones no están dadas por su “contenido” o por la creación de nuevas representaciones femeninas como opción a los estereotipos, sino por una determinada posición de enunciación.⁴⁵ Desde el análisis del lenguaje o la representación simbólica, también pretendo demostrar *que la marginalidad de la posición femenina en las estructuras sociales y culturales se convirtió en una ventaja, para las artistas analizadas, a la hora de producir un arte revolucionario y de dar lugar a prácticas artísticas innovadoras.* Tal como sostiene Susan Rubin Suleiman respecto de las relaciones entre género, política y vanguardia para el caso europeo: “En un sistema en que lo marginal, lo vanguardista, lo subversivo, todo lo que perturba y ‘deshace el todo’ adquiere valor positivo, la mujer artista que pueda identificar esos conceptos con su propia práctica y metafóricamente con su propia feminidad puede hallar en ellos una fuente de fuerza y autolegitimación”.⁴⁶ A su vez, *los modos otros de decir que las artistas desplegaron desde una posición enunciativa femenina estuvieron informados por el contacto, el conocimiento e intercambio con otras intelectuales extranjeras y sus posiciones y testimonios respecto de la experiencia europea* (Virginia Woolf, María de Maetzu, María Zambrano, Maruja Mallo o Gisèle Freund).⁴⁷

⁴⁵Alice Jardine, “Opaque Texts and Transparent Contexts. The Political Difference of Julia Kristeva” en Nancy K. Miller (ed.), *The Poetic of Gender*, New York, Columbia University Press, 1986, pp.96-116.

⁴⁶Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1990.

⁴⁷Sobre las los recorridos profesionales, vitales y posicionamientos estético-ideológicos de estas escritoras y artistas, véanse, entre otros: Victoria Ocampo, “La mujer y su expresión” en *Sur* n° 11, agosto de 1935, pp. 7-32; Virginia Woolf, *Tres Guineas* (traducción: Román J. Giménez), Buenos Aires, Sur, 1941[1938]; Gisèle Freund, *Photographer* (traducción: John Shepley), New York, Harry N. Abrams Publishers, 1985 y *El mundo y mi cámara* (traducción: Palmira Freixas), Barcelona, Ariel, 2008 [1970]; Estrella de Diego y

En relación con el segundo eje, las zonas de contacto entre la alta cultura y los géneros de consumo masivo en la Argentina, cabe recordar que la presencia de escritores, intelectuales y artistas de vanguardia en las ediciones destinadas a las capas medias y populares, en el periódico, la revista y otros productos de la industria cultural contaba, para la época, con una amplia tradición.⁴⁸ Sin embargo, la inserción de las mujeres en los medios de masas adoptó inflexiones características. Bajo la urgencia de los ritmos de una industria cultural en plena expansión -y donde las mujeres eran eficaces consumidoras al tiempo que se iban convirtiendo progresivamente en productoras de los géneros que las convocaban- esa trama de relaciones entre figuras de la elite periodística, sectores populares y medios de masas se complejizó, adquiriendo nuevos signos, matices y tensiones.

Según Andreas Huyssen, la forma en que la identidad de género puede incidir en la relación entre las manifestaciones de la modernización social y la expresión estética se vincula con la construcción que de sí mismo ha hecho el modernismo como un movimiento refractario a la cultura de masas.⁴⁹ Huyssen analiza las consecuencias simbólicas que esta concepción de lo estético planteó a la mujer escritora. De acuerdo al longevo paradigma modernista, el gran arte, patrimonio masculino, tiene los rasgos de

Fernando Huici, *Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1999; Susan Kirpatrick, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra, 2003; Aránzazu Usandizaga, *Escritoras al frente. Intelectuales extranjeras en la Guerra Civil*, Donostia-San Sebastián, Editorial Nerea, 2007.

⁴⁸Sobre este tema resultan insoslayables los trabajos de: Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Norma, 1985; Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988; Aníbal Ford, Jorge Rivera y Eduardo Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1990; Luis Alberto Romero Luis Alberto y Leandro Gutiérrez, *Sectores populares, política y cultura: Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995; Jorge Rivera, *El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires, Atuel, 1995; Sylvia Saítta, *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

⁴⁹Andreas Huyssen, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (Trad.: Pablo Gianera), Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002 [1986].

genuino, autónomo, autorreferencial, ligado a una racionalidad instrumental y teleológica, y convenientemente separado de las esferas sociales y de la vida cotidiana; mientras que la cultura de masas -asociada al folletín, la novela por entregas, las revistas populares y los *best sellers*- asume connotaciones femeninas: es pasiva, impuesta desde arriba y manipulable. En los estudios sociales, las masas fueron descalificadas en base a los denominadores que se aplicaban a lo femenino: la inconstancia, la irracionalidad y una potencial peligrosidad. En consonancia con Peter Bürger, Huyssen afirma además que las vanguardias lograron quebrar este paradigma, atacando las distinciones entre lo alto y lo bajo, cuestionando al arte como institución y proponiendo reconciliar a éste con la vida.⁵⁰ Pero también, desde un abordaje atento a las inscripciones de género que reconoce el carácter altamente misógino y patriarcal de la vanguardia histórica, avanza la tesis de que a partir de la irrupción femenina en el mundo de las artes y con la consiguiente reconsideración de géneros antes devaluados (escritura autobiográfica y epistolar, pintura decorativa), las formas del arte elevado negociaron con expresiones de la cultura de masas, re-trazando las fronteras o borrando los límites entre ambas.⁵¹

En consonancia con los postulados precedentes, en esta tesis sostengo que *la mercantilización de la cultura generada gracias a la consolidación de la sociedad de consumo en la Argentina fue vivida por las mujeres escritoras y artistas como una apertura hacia nuevas vías y posibilidades de expresión más que como una degradación de los valores relacionados a la creación estética individual*. Al respecto, resulta pertinente la postura de Martin Pumphrey sobre la producción estética femenina en

⁵⁰ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Trad.: Tomás Bartoletti), Buenos Aires, Las cuarenta, 2009 [1974].

⁵¹ Andreas Huyssen, *op. cit.*

distintas esferas de la sociedad moderna: “Cualquier lectura adecuada del período moderno [...] debe tomar en consideración que los debates sobre la libertad pública de las mujeres, sobre la moda y la feminidad, los cosméticos y el trabajo doméstico fueron tan esenciales para la creación de la modernidad como el cubismo, el dadaísmo o el futurismo, como el simbolismo, la forma fragmentada o el *fluir* de la conciencia.”⁵²

La afirmación de Rita Felski de que la participación de la mujer en lo moderno no deja inalterada ni la categoría de feminidad ni la de modernidad resulta productiva para pensar las intervenciones de Oliver, Forner y Stern en la cultura argentina de la primera mitad del siglo XX.⁵³ Porque *las respuestas creativas de éstas a diferentes problemáticas sociales, políticas y culturales introdujeron nuevos conceptos y prácticas estéticas que alteraron las identificaciones femeninas dominantes, afirmando subjetividades alternativas en un devenir tensionado por el contexto que imponía una cultura de la diferencia sexual jerárquica.* En este sentido, en la presente tesis prestaré particular atención al acto por el cual el sujeto socialmente identificado como mujer se constituye en sujeto artístico, es decir a las representaciones de este proceso de autodefinición por parte de las mujeres en varios géneros, tipos textuales y estrategias discursivas y visuales.

En cuanto a las tesis secundarias que guían los capítulos, en primer lugar afirmo que *las propuestas estéticas de Oliver, Forner y Stern manifiestan la emergencia de nuevas figuraciones que renovaron o desafiaron algunas constantes tradicionales de los “géneros del yo” (el sujeto trascendente, la narración lineal o secuencial, la relación*

⁵²Martin Pumphrey, “The Flapper, the Housewife and the Making of Modernity” en *Cultural Studies*, Volumen 1, n°2, 1987, pp.47-62.

⁵³Rita Felski, *The Gender of Modernity*, Cambridge, Massachusetts- London, England, Harvard University Press, 1995.

entre lo privado y lo público). Las memorias, semblanzas, algunos escritos breves de tono autobiográfico, los retratos y los autorretratos (pictóricos y fotográficos) que analizaré configuran un *corpus* de cierta literatura y producción visual ligada a los géneros considerados “menores”, y a los cuales las autoras apelaron para la enunciación de sus inquietudes, demandas y propuestas. Son géneros que por ese entonces estaban situados en el margen, en tanto suponían la intimidad, y se desplegaban haciendo posible la emergencia de un sujeto en crisis con la razón hegemónica instaurada por ese mismo relato. Estas modalidades discursivas y visuales resultan centrales en tanto escenifican el devenir de la construcción identitaria múltiple, así como permiten exponer, en todo su relieve y complejidad, la ideación de un proyecto estético *diferente* en el campo cultural de la época. Oliver, Forner y Stern abordaron los problemas que planteaba la figuración y la autofiguración marcados por el género. Y ensayaron diversas estrategias de inscripción de la diferencia, resistiendo algunos estereotipos precisos, construyéndose a sí mismas como sujetos de sus obras, ya sea narrativas, fotográficas o pictóricas. Sus gestos fueron revisionistas a la vez que novedosos, ya que debieron partir de las tradiciones literarias y visuales existentes, afianzadas, para asumir de modo activo, leer a contrapelo y rearticular de manera crítica el repertorio de representaciones existentes de y sobre la mujer. Pensar estas producciones textuales y visuales del yo asociadas a consideraciones de género se impone como un acto necesario en la contemporaneidad, en tanto la noción de “verdad” es puesta en entredicho, asumida como una convención cultural. Y, por lo tanto, más bien se trata de analizar cómo diferentes verdades luchan por imponerse. Al respecto, según Estrella de Diego, las verdades del discurso dominante han tenido mejor fortuna que las

de las minorías sexuales. Es por ello que, para esta crítica, la pasión por la autobiografía ha impactado en los estudios de género, en tanto las mujeres no hemos contado tradicionalmente con una historia propia que nos colocara en la posición de sujetos con la potestad de narrar(se). Ese sujeto quebrado, puesto en cuestión, roto, y en pugna con la subjetividad dominante es la quintaescencia de la Modernidad y los géneros autobiográficos, los vehículos privilegiados de “ficciones de verdad”, lugares donde el sujeto se busca y se mira a sí mismo.⁵⁴

En segundo lugar, tendré en cuenta los vínculos genealógicos que la obra de las tres autoras consideradas establecieron con la escritura y la producción visual de otros escritores y artistas visuales, en tanto delinearon una genealogía propia, una red de relaciones textuales, intelectuales, personales y políticas que les permitió apropiarse de la tradición y releerla. Desde esa apropiación, *ensayaron instalaciones nuevas frente a las estructuras de poder que determinaban el acceso al saber y a la valoración/legitimación de sus discursos y composiciones visuales*. Dichas composiciones –literarias, pictóricas y fotográficas- coordinan un *corpus* de elementos elegidos previamente en la que todos ellos se relacionan dentro de una unidad de configuración específica. *Esas composiciones, que amalgamaron elementos de tiempos y horizontes culturales heterogéneos, plantearon configuraciones novedosas en la articulación de la memoria con el texto y con la imagen, en la relación entre pasado y presente*. Es lícito postular, siguiendo las consideraciones de Anna María Guasch sobre la lógica del archivo, que las máquinas de lectura y de composición textual y visual que pergeñaron Forner, Stern y Oliver corresponderían a lo

⁵⁴Estrella de Diego, *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, Madrid, Siruela, 2011.

que ella denomina el tercer paradigma artístico, el paradigma del archivo, que se relaciona con el aspecto monumental de la memoria o *hypómnema*: “(...) un suplemento mnemotécnico que preserva la memoria y la rescata del olvido, de la anamnesia, de la destrucción y de la aniquilación, hasta el punto de convertirse en un verdadero memorándum”.⁵⁵ Analizar el lugar de enunciación para las artistas consideradas implica desentrañar desde dónde produjeron significación tanto en el nivel verbal como en el visual, con quiénes y con qué otros textos e imágenes establecieron relaciones intertextuales e intermediales, ya sea para afirmar una genealogía o para rebelarse. En este sentido, examinaré la particularidad de las propuestas de Oliver, Forner y Stern en relación con las de otros escritores y artistas, varones y mujeres, que operaron en el mismo contexto y espacios de actuación y con los cuales sus obras dialogaron y disputaron legitimidad en el campo cultural.

En tercer lugar, en paralelo a su participación en los espacios de la vanguardia estética y política, las artistas intervinieron en producciones de la industria cultural guiadas por las preferencias del mercado hacia los efectos fáciles y el entretenimiento, como las revistas del corazón, la prensa periódica, la radio o el mundo de la moda. Respecto de dichas intervenciones, propongo que *sus propuestas estéticas, en el marco de una cultura de masas en expansión, establecieron vínculos polémicos con ciertas discursividades paraliterarias o parartísticas que reforzaban estereotipos sexo-genéricos tradicionales*. Oscilando entre el compromiso y la evasión, entre la apropiación de prácticas artísticas específicas y su vulgarización, el paso de las tres autoras por los

⁵⁵ Anna María Guasch, *Arte y Archivo, 1920-2010 Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011, p.9.

medios modernos de producción cultural puso en escena prácticas de importación de bienes simbólicos que articularon tradiciones estéticas e ideológicas. En ellos *lograron combinar distintos tipos de discursos, registros verbales y visuales y prácticas, efectuando múltiples operaciones -préstamo, cruce, inclusión, exclusión y traducción- entre la cultura alta y la cultura de masas. También conformaron relatos sociales que diseñaron identidades (de clase, de género) bajo nuevas formas de negociación, participación, recepción y resignificación de lo hegemónico y de lo popular.* Sirviéndose de operaciones de apropiación, contaminación paródica e ironía se expresaron en un registro que sintonizara con las expectativas de sus receptores (lectores, radioescuchas, consumidores), en el imaginario cultural medio y popular.

Este trabajo vincula distintos medios, textos e imágenes que configuraron diferentes posiciones enunciativas y que circularon en un campo cultural complejo como lo fue el de Buenos Aires de la primera mitad de siglo XX. Y pretende ser un aporte a las renovadas iniciativas interdisciplinarias provenientes de las ciencias humanas y sociales de los últimos años, que tienden a borrar las rígidas y limitantes fronteras entre ámbitos especializados del saber. De acuerdo con W.J.T. Mitchell, las tensiones entre representaciones visuales y verbales no pueden pensarse por fuera de las luchas que se dirimen en el terreno de la cultura y desembocan inevitablemente en cuestiones de representación y mediación de distintos lenguajes. Desde su perspectiva, la interacción entre imagen y texto es constitutiva de la representación en sí, de ahí que todos los medios

sean mixtos, aunque el impulso de purificarlos sea “uno de los gestos utópicos más importantes del modernismo”.⁵⁶

Por su parte, para Michel Foucault, la relación entre lo visible y lo legible es infinita e inconmensurable. “Palabra” e “imagen” son, pues, nombres que no pueden dar cuenta cabalmente de la dinámica dialéctica que atraviesa las representaciones, un desplazamiento que vulnera los límites disciplinares que tradicionalmente han tendido a separar lo pictórico de lo literario.⁵⁷ Las irrigaciones mutuas entre palabra e imagen - a través de las múltiples modalidades que pueden establecer entre sí las producciones discursivas y visuales- se expresan de modo manifiesto en el *corpus* considerado. Por una parte, porque desde la práctica misma, algunas de las artistas no establecieron distinciones radicales entre ambos códigos expresivos. Al igual que la escritora Silvina Ocampo, los inicios artísticos ciertamente *amateurs* de María Rosa Oliver se revelaron públicamente con la reproducción de sus dibujos de pequeño formato en revistas populares (*El almanaque de la mujer* y *La novela semanal*, ca. 1929). Estas expresiones inscriptas, entre otras, dentro de las consideradas en la época “artes femeninas” -habilidades aceptables para las jóvenes de buena familia- constituyeron el antecedente inmediato de sus incursiones literarias. Además, a lo largo de su contribución en publicaciones del medio gráfico, se apropió de otras disciplinas, haciendo entrar en contacto a la escritura con diferentes códigos y materiales. Las entrevistas a artistas, reseñas de películas, obras de teatro, exposiciones de arte o la redacción y traducción de catálogos son algunos de los

⁵⁶W.J.T. Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual* (trad. Yaiza Hernández Velázquez), Madrid, Akal, 2009 [1994], p.11 y 12.

⁵⁷Michel Foucault, “Las meninas” en *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (Trad.: Elsa Cecilia Frost), Buenos Aires, Siglo XXI, 2008 [1966], pp. 21-34.

géneros discursivos -la mayoría de opinión- en los que se desarrolló, que comprueban ese cruce de lenguajes.⁵⁸

Por otra parte, la inscripción del lenguaje articulado dentro del campo pictórico y fotográfico es un rasgo constante de ciertas zonas significativas tanto en la obra de Raquel Forner como en la de Grete Stern. Por un lado, las pinturas de Raquel Forner retoman y reelaboran tanto repertorios iconográficos del arte y la cultura visual como relatos y diversas formaciones discursivas, del mundo occidental y oriental. Mitos e imágenes provenientes de fuentes antiguas y modernas, como la leyenda “Ni ver, ni oír, ni hablar” que plasma el secreto de lo sagrado, la escultura el Laocoonte y sus hijos, diversas visitaciones cristianas y crucifixiones medievales, así como las fuentes *Iconografía* de Cesare Ripa, los *Emblemata* de Alciato o *Le Antichità di Hercolano*, todas ellas revisitadas y resemantizadas, componen el sustrato de las composiciones fornerianas. Por otro lado, los fotomontajes elaborados por Grete Stern para la columna de consultoría psicológica “El psicoanálisis le ayudará” de la revista *Idilio* plantean relaciones especiales entre texto e imagen. Si bien la propuesta original de la editorial que convocó a Stern era que la producción visual de la fotógrafa sirviera de ilustración a la interpretación que el especialista hiciera de los sueños de las lectoras, los fotomontajes no son meramente

⁵⁸En ese corpus de textualidades diversas podemos encontrar, entre otras, las reseñas sobre cine, teatro y artes plásticas: “Una exposición de escenotécnica italiana” en *Sur* nro. 12, septiembre de 1935, pp. 80 y 81; “Una película mejicana” en *Sur* nro. 157, noviembre de 1947, pp. 140-143; “La kermese heroica” en *Sur* nro. 34, julio de 1937, pp. 86-88; “Dibujo y poesía” en *Sur* nro. 52, enero de 1939, pp. 74 y 75; “En cualquier lugar de Europa” en *Sur* nro. 179, septiembre de 1949, pp. 83-85; “Ante dos cuadros de Manuel Ángeles Ortíz” en *Saber Vivir* nro.1, agosto de 1940; la entrevista: “Conversando con Cándido Portinari” en *Sur* nro. 152, pp. 86-89; el texto de catálogo, *Mané Bernardo, 7 Exposición*, Teatro del Pueblo, 2 al 28 de octubre de 1939 y la traducción del libro de Lincoln Kirsten, *Pavel Tchelitchew. Pinturas y dibujos (1925-1948)*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, agosto de 1949. Volveré puntualmente sobre algunos de estos textos en el desarrollo de los capítulos.

subsidiarios de la exégesis analítica. Por el contrario, la intersección entre las dimensiones verbal y visual es constitutiva de la sección. El discurso verbal (cartas de las lectoras e interpretación del especialista) operaron como condición de posibilidad de la representación visual; fueron un intertexto con el cual las imágenes dialogan: contextualizan, escenifican, ilustran, pero también lo minan a partir de operaciones de desvío, ruptura, cuestionamiento y confrontación. Uno de los aspectos más interesantes de las composiciones de *Idilio* es que aun cuando Stern aceptó las limitaciones de la fotografía como imagen fija que sólo existe en el espacio, trató de colocar a sus fotomontajes al servicio de una historia o pequeña fábula, modalidades de narrativa que se desarrollan en el tiempo.

El ámbito de las producciones artísticas y literarias resulta, pues, un terreno fértil para observar las representaciones en sus manifestaciones más prolíficas pero también en sus denegaciones. Las imágenes y los textos constituyen espacios de imaginación plena que habilitan la imposición de representaciones hegemónicas y, a la vez, el surgimiento de otras con función contestataria. La categoría de *representación*, que ha sido motivo de debates de larga data en distintas disciplinas, será utilizada aquí en varios sentidos. Por un lado, a partir de las postulaciones de Louis Marin que, desde un abordaje de corte semiológico, sostiene que cada signo comprende una doble dimensión: transitiva, por medio de la cual toda representación *representa* algo, y reflexiva, a través de la cual la imagen exhibe su propia presencia como imagen, se presenta a sí misma.⁵⁹ Por otro, se seguirá a Roger Chartier quien, teniendo en cuenta las diversas prácticas que atraviesan el

⁵⁹Louis Marin, *Le portrait du roi*, Éditions de Minuit, Paris, 1981, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Éditions du Seuil, 1993 y *De la représentation*, Paris, Gallimard/ Le Seuil, 1994.

mundo social, ilumina las implicaciones entre cultura y vida material, al concebir a las representaciones y sus apropiaciones como prácticas inscriptas en estructuras sociales históricas y determinadas por relaciones de poder.⁶⁰ Ambos además prestan particular atención al estudio de la relación entre las imágenes y los textos: mientras Marin concibe a los objetos visuales como dispositivos o artefactos que atraviesan e interpelan los textos literarios⁶¹, Chartier retoma algunos ejes de la teoría de la imagen del semiólogo francés para examinar las relaciones entre producciones discursivas y prácticas sociales. En sus palabras, las representaciones son “matrices de las prácticas que construyen el mundo social” porque articulan sistemas de clasificación del mundo que incorporan en la forma de categorías mentales los cortes de la organización social.⁶² Para el historiador, el texto y la imagen son dos sistemas de significación que establecen relaciones recíprocas, pero que a la vez entrenan modos de representación y de recepción no homologables entre sí.⁶³

En este trabajo, el concepto de *representación* adopta además inflexiones particulares vinculadas a procesos de construcción del género. Las operaciones poéticas y retóricas puestas en juego por los textos y las imágenes analizados conformaron y se conformaron a partir del repertorio de representaciones de género activas en el imaginario social de la época y con las cuales dialogaron ya sea para confirmarlas, discutir las, reformularlas.

⁶⁰Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1996.

⁶¹Louis Marin, *Estudios semiológicos (La lectura de la imagen)* (Trad. Joaquín Fernández), Madrid, Comunicación, 1978; y *Des pouvoirs de l'image. Gloses, op.cit.*

⁶²Roger Chartier, “La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones” en *Punto de Vista*, a. XIII, n. 39, diciembre de 1990, p. 45.

⁶³Roger Chartier, “Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen” en *Escribir las prácticas* (Trad. Horacio Pons), Buenos Aires, Manantial, 1996, pp.75-99.

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. Judith Butler concibe al género como una estructura de poder que construye al sexo desde su mismo interior, materializa al cuerpo diferenciado sexualmente y posibilita la emergencia de lo “humano”, definido por la norma heterosexual.⁶⁴ En este sentido, resulta útil también la definición del sistema sexo-género elaborada por Gayle Rubin: “un conjunto de disposiciones por el cual la materia prima biológica del sexo y la procreación humana son conformadas por la intervención humana y social y satisfechas en una forma convencional”. La propuesta de Rubin, para quien la división sexual del trabajo no es una especialización que dependa de la biología sino un mecanismo social que establece un estado de dependencia recíproca entre los sexos (cada unidad económica debe contener al menos un hombre y una mujer), resulta sugestiva en sus últimas implicaciones, vinculadas a las consecuencias económico-políticas del intercambio de mujeres, un tipo de intercambio que estructura el parentesco y, por eso mismo, está ligado a ordenamientos económicos y políticos; lo que ella llama, precisamente, la “economía política del sexo”.⁶⁵

Por su parte, la teórica Joan Scott no solo enfatiza la distinción, así como la conexión compleja –aunque no determinada por la biología– entre el sexo y el género, sino que pone especial atención en los factores sociales, culturales, simbólicos, que contribuyen a su construcción y que estructuran globalmente la percepción y la organización, concreta y simbólica, de toda la vida social. Scott analiza críticamente tres posiciones teóricas: las

⁶⁴Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

⁶⁵Gale Rubin, “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo” [1975], en Marysa Navarro y Catherine R. Stimpson (comp.), *¿Qué son los estudios de mujeres?*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998, p.24.

antropológicas que, buscando explicar el origen del patriarcado, terminan esencializando las diferencias biológicas entre hombres y mujeres; las marxistas, que explican las cambiantes relaciones de género como causadas, en última instancia, por cambiantes modos de producción; y las psicoanalíticas que, en dos variantes muy diferentes, consideran que la creación de las identidades de género en el sujeto se realiza en las primeras experiencias infantiles de interacción social, o bien durante la incorporación del niño al orden simbólico, que implica su posicionamiento (inestable) en un sistema de significados dentro del cual la masculinidad o la feminidad tienen una relación diferencial con el poder y la ley. En la crítica de Scott, estas tres posiciones son insuficientes porque generan determinismos (biológicos o económicos), o porque su fijación exclusiva en el sujeto (en oposición a las relaciones sociales) las vuelven poco flexibles para interpretar la variabilidad histórica de las relaciones asimétricas entre los géneros. En su definición, propone, en cambio, al género como un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias percibidas entre los sexos, y lo explica como configurado por símbolos y mitos, aspectos normativos, instituciones sociales (familia, mercado de trabajo, educación, política, parentesco) e identidades subjetivas. Además, entiende al género como campo primario dentro del cual o por medio del cual se articula el poder; en otras palabras, señala que los variables conceptos de género de distintas coyunturas establecen y legitiman distribuciones del poder, es decir, habilitan (según el sexo) el control y acceso diferencial a los recursos materiales y simbólicos.⁶⁶ Por otro lado, Linda Alcoff se refiere al problema de la subjetividad femenina como una cuestión más metafísica que empírica. Y afirma que

⁶⁶ Joan Scott, “El género: una categoría útil para el análisis histórico” en James Amelang y Mary Nash (ed.), *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Valencia, Alfons el Magnànim-IVEI, 1990 [1986].

el género es una postura o construcción formalizable de modo no arbitrario por una matriz de hábitos, prácticas y discursos. Y a la vez es una interpretación de la historia dentro de una particular constelación discursiva, una historia en que se está sujeto *de* y sujeto *a* la construcción social.⁶⁷

Para explorar cómo se realiza esa construcción, con qué medios se difunde y se internaliza, se recurrirá al concepto de “tecnologías de género” elaborado por Teresa de Lauretis. Ésta pone el acento en las prácticas y los discursos sociales que reproducen determinadas nociones acerca de los roles y posiciones apropiados para hombres y mujeres (el cine, las teorías científicas, las artes visuales y literarias, los medios de comunicación) e identifica algunos de los procedimientos específicos de esos discursos, que aseguran la vigencia de aquellas nociones en la subjetividad de quien los recibe. Desde este punto de vista, el género es una representación producto de un proceso de representación y de auto-representación.⁶⁸ Este enfoque prioriza las prácticas culturales para las cuales la mirada es un eje central de la producción de sentido. Por ello el concepto de “tecnologías de género” enriquece la noción antes planteada por Roger Chartier y Louis Marin, por enfatizar que todo proceso de representación es un modo de construir las ideologías de género vigentes en cada coyuntura histórica.

El subtítulo del presente plan precisa los tipos de intervenciones culturales que realizaron las autoras consideradas; se trata de actuaciones que incidieron en los dominios

⁶⁷Linda Alcoff, “Feminismo cultural versus post-estructuralismo: la crisis de identidad en la teoría feminista” en *Feminaria* N° 4, Noviembre, 1989.

⁶⁸Teresa de Lauretis, “La tecnología del género” en *Mora*, n. 2, noviembre de 1996, p. 8. de Lauretis se basa en los aportes de Michel Foucault en *Historia de la sexualidad*, y fundamentalmente retoma el concepto de “técnicas del sí mismo” para, como dice Rosi Braidotti, “expresar los fundamentos materiales de su visión del sujeto y, lo que es más importante, de los modos en que funciona el género como una variable que estructura la subjetividad”. R. Braidotti, “Hacia una nueva representación del sujeto”, en *Sujetos nómades*, Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 115.

de lo estético y de lo político. En el sentido en que Jacques Rancière concibe a las manifestaciones artísticas que ponen en discusión un orden social naturalizado, a través de lo que denomina *la partición de lo sensible*: el espacio del *logos* en que se define la subjetividad de los que no tienen parte, voz o representación, entre ellos las mujeres.⁶⁹ Para Rancière, el régimen de lo sensible, propio de la modernidad, pone en crisis el régimen anterior denominado “expresivo”, por medio de una democratización del uso de los enunciados. Además, según este autor, lo real y lo estético no son instancias separadas, sin embargo conservan modos de actuación diferenciados que permiten mantener la distancia crítica. Esta forma de actuación del arte es una manera de reflexionar sobre la dimensión de lo político como momento de quiebre que posibilita la reasignación de lugares y la reconfiguración de nuevas visibilidades de discursos, identidades y subjetividades.⁷⁰ Rancière explora cuál es la política que inevitablemente se articula en cada práctica social y en cada modo escritural. Es así que en sus trabajos sobre el discurso literario, *corpus* crítico particularmente pertinente para la presente tesis, investiga el lazo esencial entre la política como forma específica de la práctica colectiva y la literatura como práctica definida del arte de escribir.⁷¹ La política de la literatura implica que la literatura hace política en tanto literatura e interviene en la relación entre formas de visibilidad y modos de decir que recortan uno o varios mundos comunes.⁷²

⁶⁹ Jacques Rancière, *La división de lo sensible. Estética y política*, Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002.

⁷⁰ Jacques Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000 y *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museo de Arte contemporáneo y Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.

⁷¹ Jacques Rancière, *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009 y *Política de la literatura*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2011.

⁷² Jacques Rancière, *Política de la literatura*, op. cit.

Desde el terreno de la estética, y en relación con la historia del arte, Georges Didi-Huberman ha señalado la necesidad de una nueva práctica que haga justicia de la temporalidad de las imágenes. Sus ensayos *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*⁷³, *La imagen mariposa*⁷⁴ y *Cuando las imágenes toman posición*⁷⁵ son ejemplos de análisis de las implicaciones políticas de esta nueva praxis. Para Didi-Huberman, la imagen se encuentra sobredeterminada, atravesada por temporalidades heterogéneas. La relevancia de los diferenciales de tiempo que operan en las imágenes, donde el autor cifra el *anacronismo*, no solo radica en la dimensión crítica que facilita, sino en la estructura de conocimiento que abre. La relación entre historia y tiempo determina la cualidad política de las imágenes, esto es, la tentativa de esa nueva praxis. Las imágenes están expuestas al paso de su propio movimiento y por lo tanto inseparablemente unidas a su condición histórica. Didi-Huberman analiza el empleo del montaje como estrategia compositiva que permite disponer diferentes materiales en un gesto estético y político que habilita otras formas de legibilidad e inteligibilidad del mundo.⁷⁶

Por último, el concepto de *intervención* será pensado también desde una perspectiva feminista, de acuerdo a las postulaciones de Griselda Pollock sobre la actuación de las mujeres que confrontaron los discursos dominantes acerca de las nociones aceptadas de arte y de artista. Para Pollock, las intervenciones feministas demandan un reconocimiento de las relaciones de poder-género, volviendo visibles los mecanismos del

⁷³ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

⁷⁴ Georges Didi-Huberman, *La imagen mariposa*, Barcelona, Mudito y co, 2007.

⁷⁵ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*, Madrid, Machado Libros, 2008.

⁷⁶ *Ibidem*.

poder masculino, la construcción de la diferencia sexual y el rol de las representaciones culturales en esa construcción. Pollock avanza analizando los procedimientos y las técnicas específicas que en la modernidad se repiten para manufacturar una representación específica del arte. Una de esas representaciones es una noción esencialista y exclusivamente masculina del autor como genio creador y originador de todo significado artístico.⁷⁷ La disrupción de ese dispositivo de la individualidad creativa moderna posibilita, para Pollock, un *efecto político*. Así, una obra de arte es feminista no cuando está realizada por una mujer, sino cuando ésta problematiza y subvierte las formas en que un sistema de significación (textual, visual) opera dentro de un orden social dado, produciendo hegemonía u opresión.⁷⁸

Esta tesis se organiza en cuatro capítulos divididos en una diversa cantidad de apartados destinados a cada una de las artistas consideradas. Si bien este trabajo se circunscribe a un recorte temporal preciso, es decir que conlleva un orden diacrónico condicionado por procesos tanto internos como externos, no se trata de seguir una rígida sucesión cronológica, sino de desplegar núcleos problemáticos que en muchos casos implican relaciones imbricadas y vinculaciones sincrónicas. En el primer capítulo analizo el modo en que los pensamientos, las prácticas y las obras de Oliver, Stern y Forner, las hicieron partícipes de un *sensorium común*, en un espacio y tiempo precisos, donde configuraron formas novedosas de subjetividad política, que las hicieron visibles en tanto artistas mujeres. En el segundo capítulo, a través de los géneros *retrato* y *autorretrato*,

⁷⁷ Griselda Pollock, *Vision and Difference: Feminism, Fertility and the Histories of Art*, Londres, Routledge, 1998.

⁷⁸ Griselda Pollock, "Feminism and Modernism" en Roszika Parker y Griselda Pollock (eds.), *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985*, Londres, Harper Collins, 1987, pp. 79-124.

relaciono los primeros dibujos y las memorias de María Rosa Oliver con los autorretratos pictóricos de Raquel Forner y los fotográficos de Grete Stern con el fin de analizar las estrategias de autfiguración y construcción de una historia de vida, a través del examen de producciones discursivas y visuales dotadas de una gran eficacia productora de subjetividad en su dimensión performativa. En el tercer capítulo, apelo al concepto de *archivo* para relacionar la lógica de réplica y de representación que las autoras desplegaron -con la voluntad de inscribirse en una tradición literaria y artística- con alusiones, citas y autocitas que reactivaron distintos legados visuales y narrativos y los transformaron mediante un reciclaje crítico. En el último capítulo enlazo las intervenciones de Oliver, Forner y Stern en base al cruce que ciertas zonas de su producción establecen entre arte e industria cultural. Estas vinculaciones entre las autoras y sus producciones textuales y visuales permiten estructurar una interpretación sobre sus intervenciones estéticas y políticas. De este modo, cada capítulo, que posee una introducción donde se establecen los fundamentos generales de los ejes planteados, analiza las problemáticas que atraviesan las producciones artísticas y literarias que permiten dar cuenta de las tesis centrales y secundarias de la presente tesis. Y hacen posible desplegar esos núcleos que constituyen también problemáticas centrales de la época que viven y dan cuenta de sus experiencias, protagonismo y formas de intervención.

La tesis está estructurada en una introducción, cuatro capítulos y una conclusión

El **primer capítulo**, *Hacia una toma de posición*, recorre la trayectoria de María Rosa Oliver, Grete Stern y Raquel Forner en el campo cultural del momento. Recompone

la compleja red de relaciones disciplinares e ideológicas que las vincularon en diferentes zonas de actuación, espacios compartidos de intervención, en especial algunas organizaciones políticas y/o feministas, y publicaciones culturales. Analizo sus modalidades de participación en las agrupaciones Unión Argentina de Mujeres (1936 - 1940), Junta de la Victoria (1941-1947) y Unión de Mujeres de la Argentina (1947-sigue). También examino las colaboraciones en publicaciones literarias y artísticas, *Sur*, *Saber Vivir*, así como en revistas de clara orientación antifascista: *Mujeres en la Ayuda* (revista de la Junta de la Victoria), *Nuestras Mujeres* (revista de Unión de Mujeres de la Argentina), *De mar a mar*, *Libertad Creadora*, *Correo Literario* y *Conducta*.

El **segundo capítulo**, *(Auto)retratos, semblanzas y entonaciones biográficas* se centra en los géneros visuales y literarios que problematizan diversos modos biográficos (retratos, autorretratos, memorias). En este caso, trabajaré con las memorias de María Rosa Oliver y algunos retratos visuales que elaboró en los inicios de su colaboración en los medios periodísticos. En cuanto a la obra de Raquel Forner, privilegiaré como motivos de análisis los óleos *Cabeza, estudio de autorretrato* y *Autorretrato* (ambos de 1941) en los que incorporó elementos compositivos de sus series de óleos *España* y *El Drama*. Respecto de la producción fotográfica de Grete Stern, examinaré una nutrida galería de retratos a personalidades del arte, la cultura y la política.

El **tercer capítulo**, *La enciclopedia de la revolución*, aborda las estrategias escriturarias y visuales mediante las cuales las autoras expresaron la voluntad de inscribirse en una tradición en los campos artístico y literario. La apropiación del legado de otros escritores o artistas visuales mediante la cita, la alusión o la simple referencia -

para su reactivación por medio de un trabajo de transformación- consolida una *poética del archivo*, que erige a la literatura, la pintura y la fotografía en dispositivos privilegiados y en arsenal de recursos para la creación. Las escenas y materiales de lectura verbal y visual que se incorporan a la narración y a las composiciones plásticas y fotográficas operan como guiños hacia el lector y cifran las experiencias y sensibilidades estéticas que conforman el sustrato de sus producciones. Para el caso de María Rosa Oliver, me centraré en las escenas de lectura y en las bibliotecas como sus dispositivos representacionales. La escritora revisa y relee de modo crítico el archivo familiar, donde abunda un repertorio de clásicos, autores griegos, latinos castellanos y franceses, consumo ritualizado de las clases altas, pero también frecuenta las lecturas pasatistas de las revistas ilustradas, la literatura para señoritas, el folletín romántico. Y, en su proceso de maduración intelectual, diseña un tipo diferente de lector, el lector-traductor, especialista, mediador, que aborda literatura de tono político y filosófico y ciertas zonas de la narrativa norteamericana de entreguerras mediante una apuesta expresiva que vincula lectura, escritura y crítica. De Grete Stern tomaré una composición fotográfica que representa una biblioteca imaginada, con espesor ideológico. Los libros que integran tal fotomontaje representan, mediante la modalidad de puesta en abismo, el abanico heterogéneo de intereses que confluían en las lecturas de la fotógrafa, quien se revelaba como una lectora culta y políticamente comprometida con la lucha antifascista. En cuanto a Raquel Forner, haré foco en una serie de composiciones que, desde una propuesta inscripta en la figuración moderna, retoman fórmulas iconográficas del mundo occidental y configuran un atlas de la masacre. Forner propone

formas selectivas del pensamiento y de la memoria de las imágenes, en un laboratorio crítico de intervenciones basadas en la alegoría y el montaje.

El **cuarto capítulo**, *¿Aporías de un arte comprometido? Incursiones en la industria cultural* está dedicado a las intervenciones de las tres artistas en producciones de una efervescente industria cultural, con el objeto de observar la convergencia de distintos tipos de discursos, registros verbales y visuales, y prácticas. Las múltiples operaciones - préstamo, cruce, inclusión, exclusión y traducción- entre la cultura alta y la cultura de masas permite examinar los relatos sociales que en sus obras diseñaron identidades (de clase, de género). De María Rosa Oliver analizo su breve relato de viaje *América vista por una mujer argentina*, texto derivado de una serie de emisiones radiales en las que la escritora relataba sus impresiones de la estadía en Estados Unidos como funcionaria en la Oficina Coordinadora de Asuntos Interamericanos en Washington, durante la gestión de Nelson Rockefeller en tiempos de guerra, así como una serie de notas y artículos para la revista de a bordo *Corriere del Mare*. Las “escenografías efímeras”, ambientaciones montadas en las vidrieras de la tienda Harrods para promocionar una gama de productos de consumo femenino constituyen el *corpus* de Raquel Forner considerado para esta problemática. Para finalizar, analizo algunas series de los fotomontajes de Grete Stern en la revista femenina y popular *Idilio*, con el objeto de desentrañar las operaciones que realizó sobre algunos relatos sociales cristalizados en el imaginario de mediados de siglo XX que tendieron a asociar a la mujer con los aspectos más degradados, inquietantes o retardatarios de la sociedad moderna

1

HACIA UNA TOMA DE POSICIÓN

1.1.Un sensorium común

La década de 1930 en la Argentina comenzó con oscuros pronósticos. La crisis económica de 1929 y el golpe militar perpetrado un año después conmovían al país, y las fuerzas políticas se alineaban en dos bandos: derecha e izquierda. La naturaleza de los conflictos nacionales se veía influenciada, inevitablemente, por los acontecimientos del contexto internacional. El nazifascismo se expandía por el mundo y este hecho preocupaba tanto a los liberales como a la izquierda. Aunque con problemas, el país era receptor de los exiliados que arrojaba la Guerra Civil Española, una referencia insoslayable en las afrentas entre derecha e izquierda. El retroceso de las democracias en Occidente era un hecho irrefutable. Ya hacia el final de la década, el estallido de la guerra en Europa había generalizado un sentimiento de catástrofe en gran parte de la intelectualidad occidental.

Tanto a causa de los procesos internos como externos, la situación de las mujeres en la sociedad argentina se vio modificada, en un juego de inclusión/exclusión¹, dirimido en las luchas que éstas mantuvieron para revertir un lugar de subordinación respecto de los varones en cuestiones de la *polis*, en definitiva, para participar en el ámbito de lo público. Podemos pensar que, en términos de Jacques Rancière, la capacidad de las mujeres en la sociedad se puso en litigio² ya que comenzaron a hacerse visibles en tanto sujetos políticos que también tomaban voz y parte en los conflictos que afectaban al escenario internacional. En sus teorizaciones sobre la relación entre estética

¹Dora Barrancos, *Inclusión/Exclusión. Historia con mujeres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

²Para Jacques Rancière, el litigio se refiere a la existencia de las partes como partes, en el sentido del *logos* como palabra y lugar donde se juega el conflicto. Véase: Jacques Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.

y política, Rancière sostiene que *la partición de lo sensible* es la partición de las partes de la comunidad, de la cual algunos o algo está excluido; luego, lo que aparece es su visibilidad dentro de la comunidad y esa visibilidad es *sensible*, en tanto hace *visible* aquello que es común para esa comunidad. En cuanto a los sujetos políticos, éstos no existen de una vez y para siempre, sólo en el litigio se constituyen como tales y pueden introducir *un sensible* que modifica el régimen de lo visible. Esa visibilidad es un asunto de aparición pública, donde se manifiesta la distorsión de ser parte de lo que no tienen parte.³

Si en el contexto de la política, se trata de la redistribución de los que no tienen parte, es necesario pensar las condiciones en que se da ese escenario del litigio cuando éste se muestra dentro del espacio del arte, es decir cuando se desplaza desde el discurso hacia las maneras en que se producen *actos de sensibilidad*. Se trata de pensar el arte y cómo éste construye espacios de sensibilidad sobre lo común. Aquí también se producen escenas de litigios que pueden relacionarse (o no) con enfrentamientos políticos o posiciones ideológicas.⁴

En cuanto a los modos en que las mujeres, escritoras y artistas, intervinieron en el espacio del arte en las décadas consideradas para este estudio, sus actuaciones demuestran que interpelaron las tradiciones culturales, lucharon por acceder al reino simbólico determinado por la imaginación de una nación –y fundamentalmente su papel en el concierto internacional- y esgrimieron respuestas femeninas en clave estética a la cultura

³ Jacques Rancière, *La división de lo sensible. Estética y política*, Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002.

⁴ *Ibid.*

en un período de modernización, poniendo en cuestión las prácticas semánticas y discursivas que excluían las voces de su género.

Dos rasgos vinculados marcan los espacios del litigio: la lucha por la profesionalización y el pasaje de lo íntimo, subjetivo y doméstico -espacios que los dispositivos de control (discursos institucionales, periodísticos, géneros populares) asignaban a las mujeres en la época- al dominio de lo público. Hacia fines del siglo XIX y principios del XX, las luchas vinculadas al género habían estado atravesadas especialmente por los conflictos sobre lo nacional. Las mujeres habían explorado el carácter central del discurso vinculado al género como una mediación entre la experiencia y lo representado y, al pronunciarse, otorgaron voz a otros sectores también excluidos en el proceso nacionalista: indios, inmigrantes, exiliados.⁵ Para las décadas contempladas en el presente estudio, en cambio, en un contexto de internacionalización de la política, tal como sostiene Herbert Lottman, la principal preocupación de intelectuales, escritores, artistas y periodistas activos en esa época ya no se orientaba a lo que sucede en el propio país, sino que estaba alerta a lo que pasa en el exterior, en el escenario mundial.⁶ En consecuencia, se reformularon las discusiones en torno de la función del arte, las relaciones entre arte, literatura, sociedad y revolución, se redefinió el rol del intelectual y se diseñaron otras prácticas de intervención política. Las mujeres no fueron ajenas a ese proceso y, si bien compartieron las mismas preocupaciones que sus colegas varones, su lugar se fue modificando en un escenario dominado por las guerras, la lucha antifascista y los idearios

⁵Francine Masiello, *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.

⁶Herbert Lottman analiza en particular el caso francés. Véase Herbert Lottman, *La Rive Gauche. La élite intelectual y la política en Francia entre 1935 y 1950*, Barcelona, Tusquets, 1994.

de revolución. Ante la emergencia de nuevas situaciones y dinámicas sociales, se resemantizaron también los roles tradicionales ocupados por las mujeres, y entre ellos los que les cabían a las artistas e intelectuales. La intervención femenina en diversos espacios culturales insinuó un modo particular de participación en la *res publica* no sólo a mediante la discusión sobre la coyuntura internacional, sino también en la creación de un lenguaje para intervenir en los debates de la esfera pública que allí se suscitaban, desde enfrentamientos estéticos hasta cuestiones vinculadas a los consumos de la vida cotidiana.

María Rosa Oliver, Raquel Forner y Grete Stern transitaron un espacio y un tiempo comunes. Sus pensamientos, sus prácticas y sus afectos abrieron un espacio, un intersticio en el cual expresaron esa *partición de los sensible*, en tanto sus actos estéticos configuraron formas novedosas de subjetividad política como artistas mujeres. El modo en que sus creaciones fueron ratificadas como arte les permitió participar de un *sensorium compartido*. Sus obras y prácticas artísticas, la participación en organizaciones políticas y hasta las intervenciones en los medios más prosaicos son algunos de los escenarios en los que desplegaron una voz y una mirada que las hizo visibles.

1.2. Espacios compartidos

1.2.1. Organizaciones de mujeres

A lo largo del período de entreguerras hubo en la Argentina una serie de iniciativas femeninas de gran impacto y predicamento. Dentro de ellas, las que mayor atención historiográfica han recibido fueron las acciones colectivas, las estructuras político partidarias, los movimientos y las trayectorias de algunas figuras destacadas de

las mujeres anarquistas y socialistas.⁷ No obstante, las agrupaciones vinculadas a otro sector del arco político-ideológico, en especial aquellas ligadas al Partido Comunista, no recibieron hasta la última década el suficiente tratamiento por parte de la crítica.⁸ Según Adriana Valobra, este silencio obedece a cuestiones relacionadas con la interpretación del período, que se basan en dos supuestos: el primero, que el peronismo mismo, al legitimarse como inaugural, desestimó cualquier otro precedente respecto de los movimientos y agrupaciones; el segundo, que las investigaciones, al realzar al peronismo como desestructurante de un proceso democrático próspero en el período de entreguerras, no dieron cuenta de las resistencias existentes.⁹ Sin embargo, en el tramo histórico abordado se conformó una vigorosa sociedad democrática alentada por pequeñas y medianas agrupaciones del núcleo civil¹⁰, entre ellas una serie de emprendimientos animados por mujeres, en los cuales participaron -con diferente grado de protagonismo, visibilidad y adhesión político-partidaria- algunas de las autoras que nos ocupan: María Rosa Oliver y Raquel Forner.

⁷Véanse, entre otros: Asunción Lavrin, *The ideology of the Feminism in the southern cone, 1900-1940*, Washington, Wilson Center, 1986; Marta Cichero, *Alicia Moreau de Justo. La historia privada y pública de una legendaria y auténtica militante*, Buenos Aires, Planeta, 1994; José Cosentino, *Carolina Muzzilli*, Buenos Aires, CEAL, 1984; Mirtha Henault, *Alicia Moreau de Justo*, Buenos Aires, CEAL, 1983.

⁸ Sobre algunas de estas agrupaciones, se destacan los abordajes pioneros de Adriana Valobra: “La UMA en marcha. Tradiciones y estrategias de movilización social en los partidos opositores durante el peronismo. El caso del Partido Comunista y la Unión de Mujeres de la Argentina” en *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, Vol. 30, nro. 60, 2005, pp. 156-183; “Partidos, tradiciones y estrategias de movilización social: de la Junta de la Victoria a la Unión de Mujeres de la Argentina” en revista *prohistoria – políticas de la historia*, número monográfico: La trayectoria de la cultura peronista, 1943-2003, Año IX, nro. 9, 2005, pp. 67-82; *Del hogar a las urnas. Recorridos de la ciudadanía política femenina Argentina, 1946-1955*, Rosario, Prohistoria ediciones, 2010.; y los de Sandra McGee Deutsch, “A dike Against Reaction” en *Crossing Borders. Claiming a Nation*, Durham and London, Duke University Press, 2010, pp. 172-204; “Argentine Women Against Fascism: The Junta de la Victoria, 1941-1947” en *Politics, Religion & Ideology*, London, Routledge, 2012, Nro. 13, vol. 2, pp. 221-236.

⁹ Adriana Valobra, “La UMA en marcha. Tradiciones y estrategias de movilización social en los partidos opositores durante el peronismo. El caso del Partido Comunista y la Unión de Mujeres de la Argentina, *op. cit.* p. 5.

¹⁰ Leandro Gutiérrez y Luis Alberto Romero, *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995.

Se trata de un conjunto de organizaciones surgidas al calor de los contextos nacional y mundial, cuyas tramas se entrecruzan. Por una parte, la Argentina de entreguerras se encontraba en la llamada “restauración conservadora” instaurada en 1932 y activa hasta 1943, momento en que fue interrumpida por el golpe de estado. Políticamente dicho período se caracterizó por el fraude, uno de los elementos propios de la democracia formal,¹¹ y la violencia política contra toda manifestación de oposición.¹² Por otra parte, la Guerra Civil Española, primero, y la Segunda Guerra Mundial, después, volvieron complejo el panorama internacional, demandando posicionamientos de los gobiernos y sectores políticos. Uno de los rasgos característicos fue el surgimiento de agrupaciones multipartidarias en torno de las cuales se nuclearon distintos actores sociales y políticos con el objetivo de asistir a los aliados, lo cual constituyó todo un símbolo de lucha contra el fascismo, que se expresó a través de diversas entidades y producciones intelectuales y artísticas.¹³

En el arco histórico señalado surgieron de modo sucesivo tres organizaciones integradas mayoritariamente por mujeres, que lograron posicionarse originalmente en la esfera pública, desafiando los cánones sociales que establecían un lugar reservado para el componente femenino en ese espacio: la Unión Argentina de Mujeres, UAM (1936-1940), la Junta de la Victoria (1941-1947) y la Unión de Mujeres de la Argentina (1947 - sigue). Todas ellas estaban vinculadas al Partido Comunista Argentino y fueron diseñadas

¹¹Luciano De Privitello, “La política bajo el signo de la crisis” en *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, pp. 97-142.

¹²Darío Cantón, José Moreno y Alberto Ciria, *La democracia constitucional y su crisis*, Buenos Aires, Paidós, 1980.

¹³Andrés Bisso (selección documental y estudio preliminar), *El antifascismo argentino*, Buenos Aires, CeDinCi editores, 2007.

para convertirse en organizaciones intermedias con pretensión de universalidad en la dirección de los movimientos de masas.¹⁴

La primera de ellas, la Unión Argentina de Mujeres, fue una organización fundada con el objetivo de dar lugar a los derechos civiles y políticos de las mujeres. Surgió en el contexto de la creación del *Proyecto* de reforma del Código Civil en 1936, presentado por el Presidente Agustín P. Justo. El proyecto suponía un retroceso respecto de los derechos adquiridos por las mujeres una década atrás, motivo que provocó una movilización femenina cuya manifestación institucional fue precisamente la creación de la Unión Argentina de Mujeres.¹⁵ La escritora Victoria Ocampo fue su presidenta¹⁶, Ana Rosa Schlieper de Martínez Guerrero su vicepresidenta (también presidía The Inter- American Commission of Women), Elisa Perla Berg su secretaria y Susana Larguía su tesorera. A partir de 1938 sucedería a Ocampo en la presidencia María Rosa Oliver. Para Verónica

¹⁴Adriana Valobra, "Partidos, tradiciones y estrategias de movilización social: de la Junta de la Victoria a la Unión de Mujeres de la Argentina", *op. cit.*

¹⁵Tulio Halperin Donghi, *La República Imposible 1930-1945*, Buenos Aires, Ariel, 2004.

¹⁶Para esa misma época, Victoria Ocampo escribía una serie de ensayos en los que abogaba por la emancipación de la mujer reunidos en el volumen *La mujer y su expresión*, Buenos Aires, Sur, 1937. Aunque los inicios de Victoria Ocampo se canalizaron a través de la poesía, sus trabajos más destacados en el ámbito literario se plasmaron en el género ensayístico y de tono testimonial. Se ha señalado que tanto la labor de Ocampo en la revista cultural que dirigió, *Sur*, como sus memorias estuvieron arraigadas en un reconocimiento de las distinciones de género y en su deseo de retener una voz femenina. Por eso, gran parte de su obra está dedicada a descubrir en el lenguaje los efectos vinculados al género. Para Francine Masiello, al insistir en ser considerada como una mujer, hizo entrar la historia privada en la dimensión pública, ofreció lecciones sobre la autoconstitución y observó los modos en que el yo femenino se hace conocer a través de la escritura. En: Francine Masiello, *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, *op.cit.* La preocupación por la condición de la mujer, y en particular de la mujer escritora, asumió reivindicaciones feministas. Véase: Graciela Queirolo, "La década del 30 a través de los escritos feministas de Victoria Ocampo" en Alicia N. Salomone et al., *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas: 1920-1950*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2004, pp. 219-239. Y, según Nora Pasternac, se hizo visible tanto en la selección temática de algunos artículos publicados en *Sur*, como en el espacio que en dicha publicación dio a otras autoras argentinas e hispanohablantes de la llamada "narrativa mayor": Silvina Ocampo, Estela Canto, María Luisa Bombal y Gabriela Mistral. En: Nora Pasternac, Victoria Ocampo" en *Iztapalapa* nro.37, julio-diciembre, 1995, pp. 11-24 y "Las escritoras en la revista *Sur*: un ejercicio de recuperación de la memoria literaria" en *Iztapalapa* Año 23, nro. 52, 23, enero-junio, 2002, pp. 288-301.

Giordano, la UAM tuvo cierta proyección espacial y temporal, más allá de que fuera una manifestación de la política frentista de aquellos años, caracterizada por congregarse a individuos de la clase dominante que tenían objetivos de corto alcance.¹⁷

En el último capítulo del segundo tomo de sus memorias, *La vida cotidiana*, Oliver le dedica un extenso pasaje a la actividad de la organización. El capítulo se llama “El comienzo”, marca el tránsito de la adolescencia a la juventud, etapa que desarrolla en el tomo tercero de su corpus biográfico y, en más de un sentido, condensa los inicios de la actividad intelectual de la escritora. Constituye una de las narraciones que la autora elaboró de sus comienzos, un relato legendario del origen de su vocación literaria y política. Si, de acuerdo a Edward Said, lo que él denomina *beginnings* configuran el primer paso en la producción intencional de sentido de la obra un escritor,¹⁸ en ese tramo de las memorias encontramos algunas de las determinaciones de la entrada de Oliver en la literatura y en la arena pública, la puesta en resonancia de su producción en el campo intelectual. En efecto, en ese capítulo puede leerse la materialización de una intención que estructura y da coherencia, en un efecto retrospectivo, a su labor militante y escrituraria. Oliver pone en escena su cambio de posicionamiento vital, ideológico y de consciencia: “una nueva interpretación de la realidad iba operando en mis ideas”; “fui advirtiendo [los] síntomas de una vida ociosa y estéril de tenerse a sí misma por centro de todo. Al darme

¹⁷Verónica Giordano, “Los derechos civiles de las mujeres y el proyecto de reforma del Código Civil de 1936: el acontecimiento, la estructura, la coyuntura” ponencia en *II Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani*, 2005, p.4, mimeo. Otros estudios dedicados a la UAM: Isabella Cosse, “Victoria Ocampo, los derechos de las mujeres y la Unión Argentina de Mujeres” ponencia en *VII Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y II Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*, Universidad Nacional de Salta, Salta, 2003, mimeo; Graciela Queirolo, “La mujer en la sociedad moderna a través de los escritos de Victoria Ocampo (1935-1953)” ponencia en *51º Congreso Internacional de Americanistas*, Santiago, Chile, 2003, mimeo.

¹⁸ Edward Said, *Beginnings. Intention & method*, New York, Columbia University Press, 1985, p.5

cuenta de ello comenzó a molestarme la gratuidad de mi existencia”.¹⁹ De sus concepciones de inspiración cristiana de la democracia como fermento de una sociedad pluralista, Oliver pasará a encolumnarse en el amplio espectro de la izquierda, orientado por las estrategias y consignas de la internacional comunista. Alternará lecturas de Marx y Brecht con la escritura de ensayos críticos sobre los novelistas norteamericanos de entreguerras y una férrea militancia. Su participación en la UAM se enmarca en ese proceso de toma de posición respecto de cuestiones sociales, políticas y también de género.

El relato de Oliver enfatiza la confluencia, en la organización, de “burguesas” de distinta extracción partidaria: las comunistas, las socialistas, las radicales y las apolíticas y describe extensamente las funciones que desempeñaban:

Bajo el nombre de "Unión Argentina de Mujeres" nos habíamos ido constituyendo en grupo las decididas a impedir que en el proyecto de reforma al Código Civil se agregara una cláusula mediante la cual la mujer casada no podría aceptar ningún trabajo ni ejercer profesión alguna sin previa autorización legal del marido. “(...) éramos voluntarias, no funcionarias; burguesas, no empleadas u obreras. Nuestra tarea consistía, ante todo, en informarnos sobre las condiciones sociales vigentes, en particular las del trabajo de la mujer (profesional, empleada, obrera, campesina, teniendo siempre presente el del hogar); en estudiar las leyes laborales; en entrevistar a legisladores, juristas, sindicalistas, maestras y a las trabajadoras mismas; en organizar actos públicos y conferencias; en relacionarnos con otras organizaciones femeninas para coordinar con ellas nuestro trabajo; en mantener

¹⁹ María Rosa Oliver, *La vida cotidiana*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969, pp.346 y 345

correspondencia con asociaciones similares de otros países del continente y en tratar, casi siempre en vano, de que la prensa publicara nuestras declaraciones o informara sobre los actos a realizarse. Hasta que juntamos los fondos para alquilar la pequeña oficina que sería nuestra sede, nos reuníamos en casa de una o de otra de nosotras, (...).²⁰

La heterogeneidad en la composición la UAM, que expresaba una camaradería en el contexto de los conflictos bélicos mundiales, también fue la marca distintiva de otra organización que congregó a muchos de sus miembros a partir de 1941: la Junta de la Victoria. En consonancia con las iniciativas comunistas que a nivel internacional venían promoviendo la creación de frentes democráticos para frenar a las derechas representadas por el nazifascismo, el Partido Comunista Argentino impulsó la formación de la Junta de la Victoria. Varias de las integrantes de agrupación habían estado alineadas en distintos partidos de izquierda, vinculadas a la AIAPE (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores, 1935-1943)²¹ -cuyos miembros venían resistiendo a los fascismos mediante su actividad cultural- y participando en el esfuerzo masivo destinado al apoyo a los Republicanos durante la Guerra Civil Española.

²⁰*Op. cit.*, pp. 348-351.

²¹Sobre esta agrupación, véanse, entre otros los estudios de: Andrés Bisso y Adrián Celentano, “La lucha antifascista de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) en Hugo Biaggini y Arturo Roig, (dir)., *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX: obrerismo y justicia social (1930-1960)*, Buenos Aires, Biblos, 2006, pp. 235 -265; Adrián Celentano, “Ideas e intelectuales en la formación de una red sudamericana antifascista” en *Literatura y Lingüística* nro. 17, Universidad Católica Cardenal Raúl Silva Henríquez, Chile, 2006, pp. 195-218; y Ricardo Pasolini, “*Scribere eos qui possunt proscribere*. Consideraciones sobre intelectuales y prensa antifascista en Buenos Aires y París durante el período de entreguerras” en *Prismas. Revista de historia intelectual*, nro. 12, Universidad Nacional de Quilmes, 2008, pp.87-108.

Tanto el nombre como el emblema de la organización, la “V”, rendían homenaje al gesto popularizado por Winston Churchill. Las funciones principales de la Junta Ejecutiva Central eran desempeñadas por: Ana Rosa Schlieper de Martínez Guerrero como presidenta, María Rosa Oliver como vice-presidenta y la matemática Cora Ratto de Sadosky en el rol de secretaria. Desde el año de su fundación hasta 1943, momento en que fue clausurada por el gobierno de facto²², la JV desarrolló una intensa actividad en una extensa red filiales a lo largo de todo el país. En el 1er. Artículo de su Estatuto afirmaban de modo vehemente sus propósitos:

La JUNTA DE LA VICTORIA es una organización femenina que propenderá unir a las mujeres democráticas para prestar ayuda moral y material a los que luchan contra el fascismo. Su acción no será ajeno (sic) a ningún esfuerzo por aniquilar definitivamente al fascismo, para estabilizar la paz, para defender los derechos de la mujer y solucionar los problemas de la salud y la educación de los niños.²³

Según Dora Barrancos, la Junta fue una construcción singular sostenida por mujeres que defendían los derechos humanos y los principios de la democracia. La acción de las fuerzas aliadas que congregó -mujeres de los más diversos sectores sociales y de distinta procedencia en el arco político- demostró gran vigor en base a una gran

²² De acuerdo a Adriana Valobra, el gobierno de facto de Pedro p. Ramírez no dudaba acerca de los peligros que implicaban las militantes de izquierda ocultas en la organización, a la vez que un alto componente misógino en la esfera estatal confluían en el recelo que les tenían. Es así que el 28 de junio de 1943 la Junta fue clausurada y el 17 de enero de 1944 un decreto de Ramírez (1050) suspendió la actividad, momento a partir del cual la agrupación pasó a actuar en la clandestinidad. Adriana Valobra, “Partidos, tradiciones y estrategias de movilización social: de la Junta de la Victoria a la Unión de Mujeres de la Argentina” *op. cit.*, p. 3. Dos días después de la clausura, las integrantes enviaban una carta al presidente, solicitando una audiencia para explicar la situación y las posibilidades de acción en su misión de ayuda a los aliados. Véase: Junta de la Victoria, “Carta al presidente de la Nación”, 30 de junio de 1943 (CeDinCi).

²³ Junta de la Victoria, *Estatutos*, s/e, Buenos Aires, s/f, p.1

multiplicidad de agencias a su favor.²⁴ Entre las tareas más representativas de la Junta, figuraban las de: recoger víveres y ropa para los afectados por las víctimas del nazismo y del fascismo (especialmente a Gran Bretaña, Rusia, Estados Unidos y China); el dictado de cursos y el establecimientos de talleres de corte y confección en las sedes para enviar ropa a las víctimas; la creación de jardines maternales y el desarrollo y mantenimiento de una línea de ayuda a la niñez; y el desarrollo de diversas actividades culturales, así como de manifestaciones públicas.

Con 45.000 miembros distribuidos en las filiales del país, la Junta devino la organización política femenina más grande antes de la conformación del Partido Peronista Femenino, durante el gobierno de Juan Domingo Perón.²⁵ Con el propósito de transmitir el mensaje antifascista de manera extensiva, movilizaron a mujeres de distintas clases, etnias religiones y cultivaron lazos entre ellas. En el hogar, el barrio o la fábrica las *juntistas* promovían ideales democráticos y genuinas reformas sociales. Para lograr sus objetivos, la organización estableció conexiones con diversos círculos sociales: miembros de la élite católica, líderes políticos, embajadores y sus esposas, y empresarios que donaban bienes y dinero para la causa aliada.²⁶

Desenvolverse con soltura entre mujeres de origen, pertenencia e ideologías diversas requería de figuras capaces de establecer lazos y transitar con destreza por espacios conflictivos, tensionados. En el capítulo que María Rosa Oliver le dedica a su actuación en la Junta, en el tercer tomo de sus memorias, elige ubicarse en ese lugar

²⁴ Dora Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007, pp.176 y 177.

²⁵ Sandra McGee Deutsch, “Argentine Women Against Fascism: The Junta de la Victoria, 1941-1947” *op. cit.*, p. 222.

²⁶ Sandra McGee Deutsch, *Crossing Borders. Claiming a Nation*, *op. cit.*, p. 185.

incómodo pero fecundo -en parte asignado por sus compañeras, en parte elegido por ella misma- de “políglota” en un sentido extendido: lingüístico y cultural:²⁷

Ir a hablar con las esposas de los embajadores o encargados de negocios de los países en guerra, explicarles los fines de nuestra institución, invitarles a visitar la sede y estar presente cuando llegaban [...] Implicaba también, la mayoría de las veces, vencer las reticencias de aquellas a quienes me olía mal eso de “ayuda popular”.²⁸

El don de las lenguas foráneas, propio de las señoritas de sociedad -para las cuales, al decir de Beatriz Sarlo, la lengua extranjera no se aprendía, sino que se trasladaba como “por ósmosis” desde los libros y las institutrices-²⁹ y los modismos de “gente de mundo” le permitían a Oliver desplazarse por el mundo diplomático, mediar, negociar, traducir. Ese bagaje le aseguraba la comunicación lingüística y la decodificación ideológica de un mundo de elites en el que se había formado y del que, por ello mismo, conocía los lugares comunes, las resistencias y también los límites de la traducibilidad.

²⁷ El capítulo III se titula “Junta de la Victoria” y articula la narración de los episodios referidos a los intelectuales republicanos emigrados a la Argentina, con los que ella estableció lazos intelectuales y políticos, y su misión a los Estados Unidos como asesora cultural para la gestión de Roosevelt. En: María Rosa Oliver, *Mi fe es el hombre*, Buenos Aires, 2008, pp.93-97

²⁸ *Ibid.* p. 95

²⁹ Beatriz Sarlo rescata la figura de Victoria Ocampo como mediadora entre lenguas y culturas. Sostiene que la escritora hizo un uso femenino de la lengua extranjera, no sólo al oficiar de traductora entre Europa y América, sino fundamentalmente al pasar del verso íntimo a la prosa pública y del francés a la traducción castellana, quebrantando de este modo los límites de su género y de su clase. Beatriz Sarlo, *La máquina cultural*, Buenos Aires, Abril, 1998, p. 119

En 1942, para el primer aniversario de la Junta de la Victoria, la organización sacaba una publicación, el anuario *Mujeres en la ayuda*,³⁰ con pretensiones de convertirla en una revista mensual que difundiera la obra realizada tanto por esa institución como por otras agrupaciones femeninas de ayuda a las víctimas de regímenes nazifascistas. La nota editorial que iniciaba el volumen apelaba a un colectivo amplio, compuesto por los diferentes grupos de mujeres a las que dirigían sus políticas de adhesión: obreras, intelectuales, amas de casa, campesinas y artistas. Los artículos habían sido redactados por figuras representativas de cada una de las esferas de actividad convocadas. Mientras la hermana del cineasta, Luis Saslavsky, Dalila, entrevistaba a campesinas de Villa Guillermina y Villa Ana que sumaban sus esfuerzos a la Junta, la célebre doctora Telma Reca reflexionaba sobre el cuidado de la salud y el desarrollo infantil en tiempos de paz y de guerra; en tanto que Alba Tamargo, delegada de la Federación Obrera, Minera y Metalúrgica Argentina, alertaba acerca de la necesidad de aprender lo que negaba el nazismo: el derecho a reunirse, peticionar y expresar las ideas sobre las condiciones de trabajo y, en especial, el femenino. En otras notas se entrevistaba a deportistas destacadas o se encuestaba a actrices reconocidas, como Amelia Bence, Mecha Ortiz o Irma Córdoba, bajo la consigna: ¿Por qué no son ajenas al problema de la guerra las artistas argentinas? Las respuestas de estas famosas figuras de la pantalla grande exhibían una faceta desconocida para sus espectadoras: lejos de las poses estereotipadas, signadas por la mascarada, el glamour y el artificio, decidían involucrarse y tomar posición frente a los conflictos mundiales, invocando valores democráticos. Sus intervenciones de carácter

³⁰ Junta de la Victoria, *Mujeres en la ayuda*, Buenos Aires, Junta de la Victoria, 1942.

político lograban suspender, momentáneamente, esa lejanía aurática en la que se funda la contemplación de las star-system, acercándolas a su público.

El espíritu libertario que emanaba de la Junta logró atraer a profesionales y pensadores: plásticos reconocidos, escritores, médicos y educadores conformaban un nutrido grupo de colaboradores fijos u ocasionales que participaban de las actividades organizadas. Así, por ejemplo, las escritoras Silvina Ocampo y Norah Borges tenían funciones en la Junta Ejecutiva Central como vocales; en tanto que la fotógrafa Annemarie Heinrich, la escultora María Carmen Portela de Aráoz Alfaro o Raquel Forner eran convocadas para exponer sus obras en las sedes.

En ese número aniversario *de Mujeres en la ayuda* una sección especial estuvo dedicada a las artistas, y una de las convocadas fue Raquel Forner. Evidentemente la imaginaria forneriana, volcada por esos años a versionar expresivamente lo que ocurría en el escenario mundial, resultaba afín a los intereses y sensibilidad de ese grupo de mujeres que se proponía no solo ayudar a los aliados, sino también, y en tanto proyecto de largo aliento, movilizar a un amplio espectro de mujeres e insertarlas en la arena política, apostando por amplificar y encauzar las prácticas democráticas frente a la escalada de los gobiernos de tipo dictatorial. En la sección, Forner dejaba un testimonio verbal y visual que la confirmaban como artista comprometida, figuración que desde hacía una década ya operaba en el imaginario colectivo cuando se la evocaba:

En estos momentos trágicos por los que atraviesa la humanidad, el artista consciente de la crisis cultural y del inmenso dolor del mundo en que vive, siente también la necesidad de volcar en sus obras la inquietud y la angustia que

lo sacuden interiormente, respondiendo así al imperativo de su hora y de su conciencia.³¹

El mensaje era coherente con la postura de una artista que, años más tarde seguiría apostando por la: “(...) necesidad imperativa de concretar en imágenes y metáforas plásticas una realidad interior, como compenetración con el mundo que nos circunda”.³² Aparecía rubricado con su firma, acompañado por su foto y hacía de epígrafe de la reproducción de uno de los óleos monumentales de la serie *El Drama, Éxodo* (1940). Esa pieza había sido presentada en las sedes de la Junta con motivo de su inauguración.³³ Posteriormente, toda la serie *El Drama* sería exhibida con el auspicio de otra organización femenina, La Unión de Mujeres Socialistas, que, con la voluntad de capacitar política y culturalmente a sus afiliadas, las invitaban a recorrer esa muestra donde una “lacerada sensibilidad de mujer en permanente actitud de grito [...], el trágico pero claro, directo, incisivo simbolismo de nuestra época”.³⁴ *Éxodo* abre la serie sobre la Segunda Guerra y, según Forner misma, había estado inspirada en los sucesos de la ocupación alemana de París. Esa pieza era una buena muestra de las formas en que el arte moderno podía posicionarse ante las demandas de la historia. Era, además, una imagen que en el marco de la publicación, operaba como texto, pero con formas, temas, pinceladas y tonos. El poder de comunicar lo que está en la superficie se definía en la trama de las formas, en las decisiones que la artista había tomado frente a la tela.

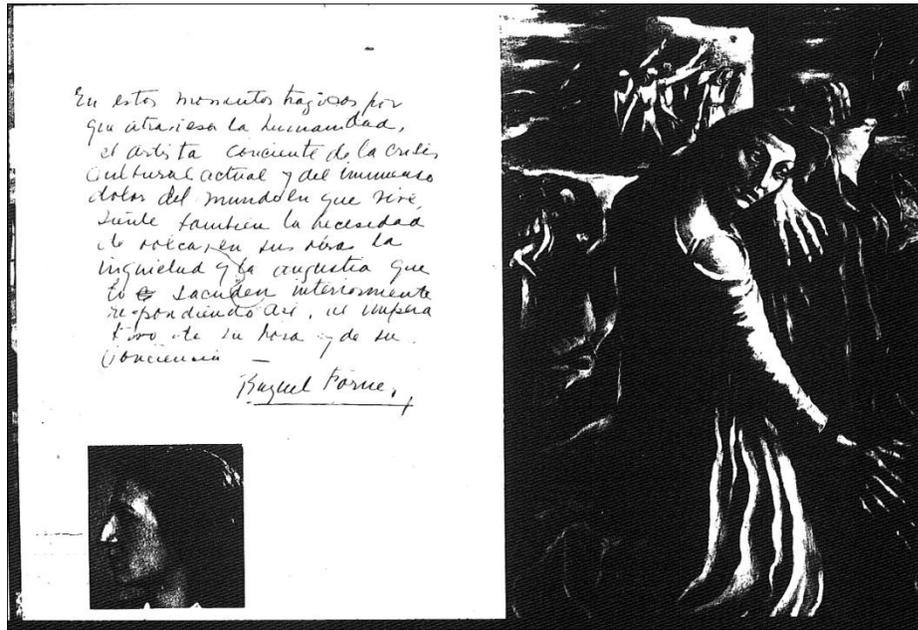
³¹ [La redacción], “Mujeres artistas” en *Mujeres en la ayuda*, Junta de la Victoria, Buenos Aires, 1942, p.26

³² Raquel Forner, “El pensamiento vivo” en *Ars. Revista de Arte*, Buenos Aires, Año XI, nro. 52, 1950, s/p.

³³ Junta de la Victoria, *Ayuda de las mujeres argentinas a los países que luchan contra el nazismo*, 13 de septiembre, 1941- 13 de enero, 1942; *La Hora*, 12 de octubre de 1941, p. 4, 24 de noviembre de 1941, p. 4, 5 de diciembre de 1942, p. 5, 27 de diciembre de 1942, p.5

³⁴ [Nota editorial], “Raquel Forner. Exposición de pinturas y dibujos, Serie *El Drama* (1940-1946), *Vanguardia femenina* (suplemento de *La vanguardia*), Buenos Aires, 12 de noviembre de 1946.

Cadáveres, paracaidistas, mujeres llorando e implorando la liberación se multiplican en una composición donde una figura femenina ocupa el centro, extendiendo su mano hacia otra mano herida que surge de la tierra (IL.1).



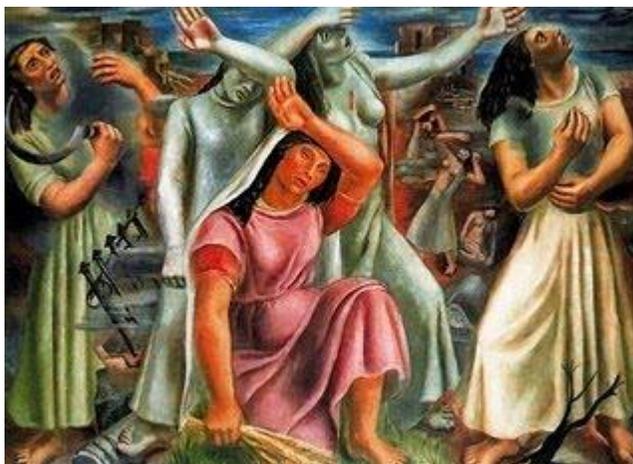
1. Raquel Forner, *Éxodo en Mujeres en la ayuda*, 1942

Éxodo dialogaba, en presencia y como contrapunto dramático, con otras imágenes más esperanzadoras incluidas en el anuario, las del colectivo universal de mujeres beneficiado por la ayuda extendida de un lado al otro del océano y a lo largo del continente. Pero además, en ausencia, otra obra de Forner evocaba el espíritu universalista de esas imágenes de mujeres afectadas por la guerra. El óleo monumental *Mujeres del mundo* (1938), un friso en el que se enlaza a mujeres de distintas etnias y nacionalidades en la situación internacional. China, América, Europa, España y sus destinos trágicos aparecían representados en una composición donde cuatro mujeres (una de ellas con la hoz, simbología que en ese contexto refería a la iconografía comunista) en

poses dolientes se erguían en un paisaje desgarrador, plagado de restos y vestigios de la civilización (IL.2). El escenario mundial en situación de urgencia exigía miradas alertas e imágenes que, circulando por distintos medios, fuesen manifiestos visuales de la tragedia. Acompañando las noticias, las obras de Forner eran reproducidas en diarios, semanarios y revistas donde, además, interpelada como intelectual comprometida, se requerían sus intervenciones discursivas que profundizaran en la temática de su propuesta visual. Sobre *Mujeres del mundo*, hacía el siguiente comentario explicativo:

La composición no es complicada. La figura central es América, inclinada a la tierra con un haz de espigas. América está en paz, pero a ella llega el clamor del mundo. Detrás de ella está China...y España... en plena actitud de angustia. Y a los costados del cuadro he colocado dos figuras: el padecimiento de una madre que aún parece acunar a su hijo muerto... y una esposa que después de perdido su compañero, toma la hoz para no perder el ritmo de trabajo. Como fondo, y bajo el temor de los aviones que se alejan cumplida su misión de muerte, un panorama de aldea bombardeada.³⁵

³⁵ Raquel Forner, “Necesito que mi pintura sea un eco dramático del momento que vivo” en *El Diario*, Buenos Aires, 22 de septiembre de 1938.



2. Raquel Forner, *Mujeres del mundo*, 1938

En la revista *Mujeres en la ayuda*, una serie de fotografías dispuestas a página completa dialogaban con la reproducción de Forner. Eran las huellas visuales de distintos modelos femeninos y retrataban las diversas actividades que -en ese contexto de modificación en la distribución tradicional de los roles de género- las mujeres se veían exigidas a realizar: mientras las chinas y las norteamericanas aparecían como voluntarias en la atención de los heridos, las británicas ocupaban puestos en la defensa civil, en tanto que las soviéticas se alistaban en el frente o como trabajadoras de la industria de la guerra.³⁶ Pero, por otro lado, *Éxodo* convivía también con las imágenes de “Ayuda de las mujeres obreras” o con las “Manos que trabajan”, una serie de fotografías que registraba a mujeres anónimas en plena tarea de elaboración de ropas y tejidos para los damnificados o envolviendo, embalando y preparando los envíos de la Junta. En esa suerte de democratización visual, que daba espacio tanto a manifestaciones del arte como a los oficios tradicionalmente considerados femeninos, operaba una horizontalidad que hermanaba: se podía colaborar con la causa aliada tanto desde los atriles como desde los talleres o las fábricas (IL.3 y 4).

³⁶ [Nota editorial], “Mujeres a las que ayudamos” en *Mujeres en la ayuda*, op.cit., p.30.



3. “Mujeres a las que ayudamos”, 1942



4. “Manos que trabajan”, 1942

Capitalizando la experiencia de movilización femenina que representó la Junta de la Victoria, en 1947 surgía la Unión Argentina de Mujeres, una entidad creada al calor de la estrategia del Partido Comunista Argentino de construir estructuras alternativas a las derivadas de la peronización de las masas. Las principales animadoras de la UMA habían tenido roles destacados en la JV y pretendían reeditar una organización similar a esta en cuanto a envergadura, capacidad de absorción de identidades multipartidarias y articulación de demandas socioeconómicas.³⁷ Las militantes del PC que participaron en la UMA fueron: María Rosa Oliver, Matilde Aleman, Fanny Edelman, María Cecilia Bidón Chanal, entre otras. En la cúpula directiva ocuparon el rol de presidenta en orden sucesivo: Margarita de Ponce, representante del gremio docente, Mané Bernardo, una artista plástica y titiritera de reconocimiento internacional, y Marta Vera, ex miembro del

³⁷ Adriana Valobra, “La UMA en marcha...”, *op. cit.*, pp.18 y ss.

Comité de Ayuda al Gobierno Español del Frente Popular durante la Guerra Civil Española.

Según Adriana Valobra, el tipo de convocatoria hacia las masas desplegado por las integrantes de la UMA se basó en la construcción de ciertos valores para promover su propia subjetivación, valores de identificación colectivos que permitieran postular un “nosotras, las umistas”. Así, en el plano simbólico se evidencia el intento por erigir una mujer ideal que cristalizara los elementos compartidos de esas identidades fragmentarias que componían la organización: los roles de trabajadora, ama de casa y fundamentalmente el de la madre fueron los ejes de subjetivación política sobre los que operaron.³⁸

La participación de María Rosa Oliver en la UMA se canalizó esencialmente a través de la Agrupación Cultural Femenina, una sección abocada a las actividades artísticas y culturales, entre las que se contaban la organización de exposiciones de arte o la presentación de libros, y en la que también intervinieron la pedagoga Berta Perelstein de Braslavsky y Mané Bernardo.³⁹ Pero además Oliver fue una asidua columnista de la revista oficial de la agrupación, *Nuestras Mujeres*, que apareció el 20 de diciembre de 1947. Se trataba de una publicación que cumplió una función importantísima no solo en

³⁸ Adriana Valobra, “Partidos, tradiciones y estrategias de movilización social: de la Junta de la Victoria a la Unión de Mujeres de la Argentina”, *op. cit.* pp. 10-12

³⁹ El vínculo amistoso y profesional de Oliver con Bernardo databa de tiempo atrás. En 1937 junto a Alberto Moura fundaron el grupo de teatro La Cortina, que representó un amplio repertorio de obras del teatro universal (Cocteau, Coward, O’Neill, García Lorca, Pirandello, Chejov) y de autores nacionales como *La mujer más honesta del mundo* (Gustavino) y *El duelo* (M.L.Gainza). En 1939 Oliver redactó el texto de catálogo de mano de la 7ma. Exposición de Arte dedicada a la obra de Bernardo y organizada por el Teatro del Pueblo, espacio creado en 1931 y dirigido por el célebre escritor del grupo de Boedo, Leónidas Barletta. Unos años más tarde, en 1942, Bernardo acompañaba con una ilustración de las calles porteñas el cuento costumbrista de Oliver, “Buenos Aires en verano”, publicado en *Saber Vivir*, Año III, nro. 19, febrero de 1942, pp.32 y 33.

la difusión de la labor de la UMA, sino también en la vinculación entre filiales y en la organización de campañas. Las diversas secciones de la revista recibían las colaboraciones autárquicas y espontáneas de sus afiliadas.⁴⁰ Esta libertad de criterio editorial le permitió a Oliver ensayar artículos y proclamas en un abanico de temas, desde los vinculados a acontecimientos puntuales de la coyuntura histórico-social, hasta otros de carácter más general, que apuntalaban los modelos femeninos alentados por la organización. Así, por ejemplo, en 1949 bajo la interpelación “¿Por qué hay que apoyar al Congreso Continental por la Paz y la Justicia?”, Oliver reunía una serie de argumentos que, en consonancia con el ánimo frentista comunista de apelar a valores libertarios amplios, proponía: seguir los ejemplos de política antiimperialista de Lázaro Cárdenas o Henry Wallace; rescatar la experiencia de la masa obrera norteamericana que se oponía a los *trust*; o reivindicar igualdad de condiciones laborales para el hombre y la mujer.⁴¹ O, en 1953, colaboraba con una nota de opinión sobre la reforma agraria en China, artículo informado por su viaje de izquierdas.⁴² Un año antes, junto a otros miembros del Partido Comunista, Oliver había materializado la experiencia revolucionaria en un recorrido por China y la U.R.S.S., luego de haber participado en el Congreso Mundial de los Pueblos por la Paz en Viena (1952).⁴³ Ese viaje, que junto al abogado Norberto Frontini narraron en *Lo que sabemos hablamos... Testimonio sobre la China*, la había confrontado, como

⁴⁰ Adriana Valobra, “El Partido Comunista Argentino y la estrategia dual de organización de las mujeres” en *Del hogar a las urnas... op. cit.*, p.128.

⁴¹ María Rosa Oliver, “¿Por qué hay que apoyar al Congreso Continental por la Paz y la Democracia?”, *Nuestras Mujeres*, Buenos Aires, *Unión de Mujeres Argentinas*, 1 de enero de 1949, p.4.

⁴² María Rosa Oliver, “Reforma agraria en China”, *Nuestras Mujeres*, Buenos Aires, *Unión de Mujeres Argentinas*, septiembre de 1953, p.9

⁴³ Otros miembros de la delegación argentina que acompañaron a Oliver en su recorrido por la U.R.S.S. y China fueron: Norberto Frontini, Juan Carlos Castagnino, Leónidas Barletta, Fina Warschaver y Ernesto Giudici, entre otros. El impacto de ese viaje en la sensibilidad social y conciencia política de algunos escritores de esa comitiva quedó registrado en un nutrido corpus de relatos de viaje.

afirma Sylvia Saítta, con una sociedad nueva, más justa e igualitaria, donde la industria y la modernización no habían impugnado una tradición cultural milenaria.⁴⁴ Uno de los aspectos que más les había impactado a estos cronistas de la revolución había sido la modalidad en que se produjo la reforma agraria en China, no sólo en tanto un simple reparto de la tierra, sino como un movimiento que había dado a los campesinos elementos para una nueva “conciencia patriótica”.⁴⁵ Por último, una de las intervenciones más singulares de Oliver en *Nuestras Mujeres* la constituye un artículo titulado “Las madres odiamos la guerra”.⁴⁶ Desde un nosotros inclusivo que la filiaba a un colectivo del que no formó parte, Oliver apelaba, en una verdadera puesta en escena discursiva, a esa figura universal explotada por el partido para reforzar los vínculos solidarios con otras mujeres. Se trataba de una figuración de sí misma bien distinta a la que, como veremos, operaría en sus textos de factura literaria, donde la mujer soltera, madura y viajera cosmopolita se desplazaba por distintos continentes, sin patria, linaje ni restricciones.

1.2.2. Intervenciones en la prensa cultural: entre el compromiso y la evasión

Durante las últimas décadas, la investigación sobre la prensa en general y sobre las revistas culturales en particular, en la historia argentina, se ha venido intensificando de manera considerable. La mayoría de estos estudios proviene del área de las Letras y, consecuentemente, el principal centro de interés historiográfico, crítico y analítico ha sido

⁴⁴Sylvia Saítta (selec. y prólogo), *Hacia la revolución. Viajeros argentinos de izquierda*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, p.12.

⁴⁵María Rosa Oliver y Norberto Frontini, “La tierra” en *Lo que sabemos hablamos...Testimonio sobre la China de hoy*, Buenos Aires, Botella al mar, 1955, pp.89-98

⁴⁶María Rosa Oliver, “Las madres odiamos la guerra” en *Nuestras Mujeres*, Buenos Aires, Unión Argentina de Mujeres, 19 de agosto de 1951, p.3

la palabra.⁴⁷ Sin embargo en los últimos años también se han venido desarrollando abordajes críticos respecto de las imágenes y su especificidad como artefactos en diverso tipo de publicaciones (literarias, artísticas, populares). Estos trabajos, que sugieren una revisión de los estudios sobre la cultura impresa, proponen pensar a las producciones visuales como elementos con suficiente peso en la historia social y cultural como para officiar más que de meras ilustraciones o apéndices subsidiarios de los textos.⁴⁸

Las colaboraciones e intervenciones de María Rosa Oliver, Grete Stern y Raquel Forner en la prensa literaria y artística ofrecen una buena ventana para relevar un amplio espectro de materiales culturales, un universo en el que convergieron distintas líneas disciplinarias, estéticas e ideológicas. Como es sabido, la participación del intelectual en los medios, para el caso del Río de la Plata, halla su origen hacia finales del siglo XIX.⁴⁹ A partir de ese momento, el escritor vinculado a los medios sigue una vía de profesionalización creciente que alcanzará uno de sus puntos de máximo desarrollo en las

⁴⁷Entre los más destacados, se encuentran: Héctor R. Lafleur, Sergio D. Provenzano, Fernando P. Alonso, *Las revistas literarias argentinas (1893-1960)*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962; Washington Pereyra, *La Prensa Literaria Argentina (1890-1974)*, Buenos Aires, Librería Colonial, 1993 (cuatro volúmenes); Saúl Sosnowski, *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*, Madrid, Alianza, 1999; Alejandro Eujanián, *Historia de las revistas argentinas (1900-1950)*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1999; Sylvia Saítta, “Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda” en Alejandro Cattaruzza (dir.), *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930—1943)*, Tomo VII, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, pp. 383-428.

⁴⁸Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2009 y Patricia Artundo (dir.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina, 1900-1950*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008. El primer volumen reúne un conjunto de investigaciones sobre las relaciones entre palabra e imagen en la prensa ilustrada en Buenos Aires, con el objeto de reconsiderar la importancia de las imágenes visuales en la historia social y cultural. El período abarcado se extiende desde mediados del siglo XIX hasta la Segunda Guerra Mundial y en dicho tramo temporal se interrogan a las imágenes como objetos específicos de construcción y negociación de identidades, subjetividades e identificaciones políticas. El segundo volumen se centra en la primera mitad del siglo XX para estudiar manifestaciones del discurso visual en una serie de revistas artísticas y culturales. Para ello, realiza un trazado de los actores involucrados, sus selecciones plásticas y las alianzas profesionales e ideológicas que establecieron en el ámbito de la cultura impresa.

⁴⁹ Véase, entre otros: Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna, op.cit.*; Jorge B. Rivera, *El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires, Atuel, 1998.

décadas del 40 y 50, cuando la eclosión de la actividad editorial junto a la ampliación del mercado y el auge de la industria cultural demanden nuevas figuras -versátiles y a la vez especializadas- para satisfacer a públicos exigentes y heterogéneos.

Más allá de que las colaboraciones de Oliver, Stern y Forner se enmarquen en el proceso señalado, de desarrollo de un nuevo tipo de profesional de los medios en los circuitos de la prensa cultural, es necesario tener en cuenta otros factores coyunturales – de tipo social, cultural y político- que incidieron para que fuese viable la singular coincidencia de los recorridos profesionales de las tres artistas en una red de publicaciones de izquierda y antifascistas. Y para ello, es necesario deslindar: ¿cuál fue la ubicación que tuvieron en el campo intelectual y político de la época?; ¿cuáles fueron las estrategias públicas por las que optaron y los medios en los que eligieron colaborar?; ¿qué selecciones literarias y visuales realizaron ellas y/o los editores de las publicaciones en las que participaron y de qué manera se manifestaron en la textualidad y materialidad de esas revistas?

Las publicaciones con las que me he propuesto trabajar la inscripción de las tres artistas en el campo cultural son reservorios fecundos en representaciones estéticas y políticas. Funcionaron como catalizadoras de la vida intelectual y, por lo tanto, son vías de acceso privilegiado para examinar la interacción social y la construcción de identidades y conflictos en términos de género e identificaciones políticas o ideológicas, en el marco de los procesos culturales en los que se inscribieron ya que fueron artefactos imbricados en la trama de acontecimientos históricos. En las revistas examinadas convivieron representaciones textuales y visuales, literarias y artísticas, que expresaron

ideas disímiles, y a veces contradictorias, acerca de las mujeres, sus roles sociales y participación en la vida política. Además su reproducibilidad técnica, y el tipo de circulación que ellas habilitan, las distingue de cualquier otro tipo de representaciones cuyo ámbito de acción pueda quedar reducido en virtud de su carácter único y original.

Es así que penetrar en la producción de Oliver, Forner y Stern a partir de sus incursiones en la prensa cultural, antes que desde sus “obras” de factura más orgánica, que se abordarán en los próximos capítulos, permite escudriñar las ideas y la sensibilidad desplegadas en una plataforma expresiva común, el trabajo en equipo, el intercambio de textos e imágenes y la adscripción a ciertos idearios estéticos compartidos en determinado clima cultural. Al respecto, resultan pertinentes las palabras de Guillermo de Torre sobre la “misión placentaria” de las revistas en la vida cultural:

La revista debiera diferenciarse del libro como lo público de lo privado. El libro es la obra hecha cosa, orgánica e impersonal. Pero la vida intelectual actúa también en formas previas, preparatorias, confidenciales, se compone también de juicios tiernos, de sospechas, de curiosidades, de insinuaciones, fauna exquisita y delicada que no puede aún vivir en perfecta separación de su autor, que sólo alienta en un clima de confesión, de intimidad.⁵⁰

En 1935 Grete Stern dejaba atrás su Alemania natal, previa estadía en Londres, para instalarse en Buenos Aires junto a su esposo, el fotógrafo argentino Horacio Coppola⁵¹, al que había conocido en los talleres de la Bauhaus. La originalidad de su

⁵⁰ Guillermo de Torre, *Del 98 al Barroco*, Madrid, Gredos, 1969, p.1

⁵¹ Horacio Coppola (1906-2012). Nace en Buenos Aires. Sus primeras aproximaciones al campo de las expresiones visuales las lleva a cabo en el cine. Establece tempranamente vinculaciones con exponentes de los círculos letrados porteños (Amado Alonso, Pedro Enríquez Ureña y Jorge Luis Borges). En 1932 viaja a

trabajo fue prontamente reconocido en el medio intelectual porteño. En 1935, sus obras y las de Coppola fueron exhibidas en la redacción de *SUR* y comentadas por el crítico Jorge Romero Brest en un artículo considerado uno de los primeros ensayos argentinos que se centra casi exclusivamente en aspectos relativos a la estética fotográfica.⁵² Con temas y modos de ejecución innovadores, Stern y Coppola se distanciaban de la tradición pictórica que dominaba en la fotografía de la época, para apostar por una práctica pura y autónoma con función social.⁵³ En el artículo crítico sobre los fotógrafos, desde una postura alineada en el materialismo dialéctico, Brest sostenía que el arte “(...) no conduce tan directamente a la acción social como se cree comúnmente, conduce a ella de manera indirecta y con los medios que le son específicos, es decir, los artísticos.”⁵⁴ Esta cita resulta productiva para pensar la singularidad de las fotografías de Stern, imágenes que, deudoras de la tradición de la Nueva Visión y la Nueva Objetividad, corrientes estéticas dominantes en la Alemania de los años 20, conservaban una impronta ascética, despojada, sobria. Al exhibir los objetos, los paisajes y las personas en su más descarnada objetividad, Stern ponía en primer plano el medio técnico mismo. Como acertadamente sostiene Ute Eskildsen, valiéndose de una sinécdoque potente, para las fotografías de la

Berlín y asiste a los talleres de la Bauhaus. Su producción fotográfica, vasta y diversa, ha sido de gran productividad en el imaginario porteño, especialmente las fotografías de la ciudad de Buenos Aires. Asimismo se ha destacado por sus reflexiones acerca de la imagen y de la práctica fotográfica. Véanse, entre otros: Horacio Coppola, *Buenos Aires. Visión fotográfica*, Buenos Aires, Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, 1936; Horacio Coppola, *Imagem. Antología fotográfica 1927-1994*, Buenos Aires, FNA, Ediciones De la Llanura, 1994.

⁵² Jorge Romero Brest, “Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern” en *Sur* nro. 13, 1935, pp.91-102.

⁵³ Verónica Tell, “Entre el arte y la reproducción: el lugar de la fotografía” en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (comp.) *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp.243-262 y “*Latitud Sur: Coordenadas estético-políticas de la fotografía moderna en la Argentina*” en Diana Wechsler (comp.), *Territorios de Diálogo, España, México y Argentina 1930-1945*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2006, pp.195-201

⁵⁴ Jorge Romero Brest, “Fotografías...” *op. cit.*, p. 100

República de Weimar, la cámara fue un “instrumento de autodeterminación”.⁵⁵ Muchas de las fotografías 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.

Para la década del 40, Stern ya se había consolidado y afianzado profesionalmente, especialmente en el género “retrato”, y también como diseñadora, realizando trabajos para distintas editoriales y agencias de publicidad en el medio local. En el lapso que se extiende desde 1942 a 1945 colaboró de manera sostenida en algunas revistas culturales animadas por distintos agentes del arco ideológico de izquierdas y comprometidos con la lucha por los valores democráticos.

En el clima de efervescencia antifascista que se experimentaba por esos años, Grete Stern y Horacio Coppola se conectaron con la Universidad Popular Alejandro Korn (UPAK)⁵⁶, un activo centro que procuraba articular progresismo cultural y político, creado en 1937. La denominación de la organización simbolizaba la confluencia entre el socialismo y los universitarios reformistas, señalando una coincidencia programática y de intereses político-culturales entre partido e intelectuales. Pero en gran medida su creación era el resultado de la ejecución de un plan partidario de proyectarse en la sociedad como

⁵⁵Ute Eskildsen, “La cámara como un instrumento de autodeterminación” en Marta Gili y Lourdes Peracaula (coord.), *Les dones fotògrafes a la República de Weimar. 1919-1933*, Barcelona, Fundació “la Caixa”, 1995, pp.20-37.

⁵⁶ Sobre la UPAK, véase: Arnaldo Orfila Reynal, “La Universidad Alejandro Korn” en AA.VV., *Universidad y ámbitos culturales platenses*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, 1963.

alternativa política ante la clase obrera y las clases medias.⁵⁷ El ateneo fue un ámbito de discusión sobre el presente, un espacio de análisis de la realidad nacional e internacional en el que participaron un número muy importante de figuras del campo cultural argentino. Era frecuentado, por ejemplo, por personalidades como el filósofo Francisco Romero, el escritor Ezequiel Martínez Estrada, los políticos socialistas como Américo Ghioldi y Guillermo Korn o intelectuales defensores de las posturas modernistas en el arte, como el crítico y ensayista Julio Rinaldini. Y en sus primeros años de desarrollo la institución llevó a cabo ciclos de conferencias sobre temas literarios y artísticos, en las cuales participaron como colaboradores algunos miembros de la revista Sur: Silvina Ocampo, María Rosa Oliver, Guillermo de Torre y Oliverio Girondo, por nombras algunos

En 1943 la UPAK sacaba una efímera aunque muy ambiciosa publicación, *Libertad Creadora*, que llevaba el mismo título que el volumen de obras de Alejandro Korn, figura faro de la organización. Grete Stern participó en las únicas dos entregas que la revista llegó a lanzar, aunque con intervenciones bien distintas. En el número inaugural colaboró en la recuperación y puesta en valor de una litografía de 1883 que alegoriza la fundación de la ciudad de La Plata, proyecto cultural a cargo del socialista Guillermo Korn. La labor de la fotógrafa consistió en la reproducción en colores y las ampliaciones en detalle de la obra encomendada al pintor italiano Quinzio Cenni del *Stabilimento Oleográfico M, Meneghini*, de Milán, pintura que había servido de base para la litografía. Pero, lejos de constituir un trabajo rutinario o meramente documental, la intervención de Stern revela un equívoco y desmonta el relato historiográfico. Su mirada aguda detecta un

⁵⁷ Osvaldo Graciano, “La Universidad Popular Alejandro Korn, 1937-1950” en *Entre el compromiso y la torre de marfil. Intelectuales de izquierda en la Argentina, 1918-1955*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2008, pp.233-244.

detalle en la litografía que pone en evidencia el carácter de construcción, de relato falseado de esa zona de la historia nacional. Descubre que el pintor italiano, haciendo uso de un recurso de larga tradición en la historia del arte occidental, se había incorporado a la tela, pintándose a sí mismo como miembro fundacional de la ciudad, próximo a las figuras de Sarmiento, Roca, “Julito Roca” y “Carlitos Rocha”, que no habían estado presentes en la ceremonia, pero cuyas imágenes habían sido agregadas *a posteriori* en un pastiche monumental que procuraba pacificar sobre el lienzo los conflictos entre provincianos y porteños (IL.5).⁵⁸



5. Grete Stern, *Detalle de litografía de la fundación de La Plata*, 1943

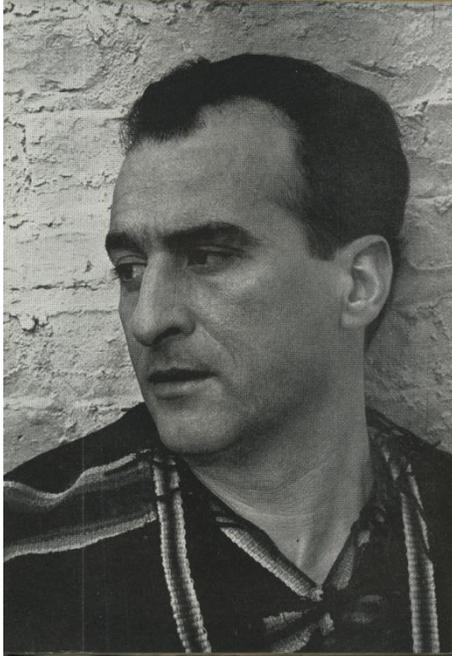
En el segundo número de la revista, aparecido unos meses más tarde, tres secciones dedicadas al retrato, a cargo de artistas exiliados y exponentes del arte moderno

⁵⁸ Guillermo Korn, “Un lavoro imponente” (fotografías de Grete Stern) en *Libertad Creadora* nro. 1, La Plata, Claridad, enero, febrero, marzo, 1943, pp.93-96

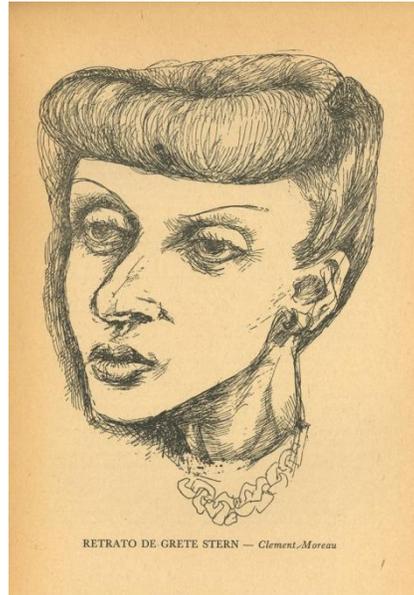
–Grete Stern misma, la escritora brasileña Lydia Besouchet y el dibujante y caricaturista Clément Moreau (Carl Meffert)- establecían un juego de lazos recíprocos, reconocimientos y homenajes mutuos. El artículo de Besouchet “La pintura fotográfica de Grete Stern” comenzaba con una reflexión sobre las posibilidades que los nuevos medios técnicos ofrecían respecto de otras formas de aprehender lo real, para luego detenerse en los aspectos estéticos de la obra de la fotógrafa alemana. Dentro de la vasta producción de Stern, Besouchet elegía examinar los retratos. A su entender, el silencio de Grete – a causa de la dificultad del idioma y la distancia impuesta por su rostro de trazos fuertes- tenía su correlato visual en la seriedad con que miraba a las personas. Resultado de ello eran sus retratos “expresionistas”, figuras con arrugas, barbas, cicatrices y defectos que se rehusaba a retocar. Era “(...) gente vista al desnudo, despojada firmemente de atractivos, como fondos de agua expuestos al sol con todos sus limos”.⁵⁹ En diálogo con el artículo de la escritora, Stern contribuía con cuatro retratos de su archivo, todos ellos de artistas o intelectuales en poses adustas o melancólicas. Por un lado estaban dos de miembros ligados a la UPAK y simpatizantes socialistas, como el escritor Pedro Henríquez Ureña o el crítico Julio Rinaldini; por otro, las figuras migrantes del plástico Carybé y del escritor Newton Freitas, esposo de Lydia Besouchet. Solidario con el artículo de ésta última, un dibujo de trazos enérgicos de Clément Moreau delineaba, con intensidad expresiva y cierto acento caricaturesco, el perfil de Stern, traduciendo en rasgos físicos la semblanza. Moreau compartía con Stern su condición de exiliado del régimen nazi. Desde los años

⁵⁹ Lydia Besouchet, “Los retratos fotográficos de Grete Stern” en *Libertad Creadora* nro. 2, La Plata, Claridad, 1943, abril, mayo, junio de 1943, p.229.

30, con sus series fotográficas vinculadas a la denuncia social y colaboraciones en revistas políticas, demostraba su involucramiento en la causa antifascista (IL.6 y 7).⁶⁰



6. Grete Stern, *Carybé*, 1943



7. Clément Moreau, *Grete Stern*, 1943

Paralelamente a sus intervenciones en *Libertad Creadora*, Stern colaboró en revistas destacadas del exilio español en Argentina, particularmente en *De mar a mar* y *Correo Literario*. Esos medios resultaban lugares hospitalarios para su obra por dos motivos. En principio por la identificación que se establecía entre los editores y Stern en base a la condición de exiliados europeos que habían escapado de los regímenes del nazismo-falangismo-fascismo; pero también por el espíritu aperturista que defendían en materia estética, ante el peligro del encierro defensivo inherente a todo exilio.

⁶⁰ Sobre los trabajos artísticos y el recorrido vital de Clément Moreau, véanse: Diana Wechsler, “El exilio antifascista. Clément Moreau y Grete Stern” en *Índice. Revista de Ciencias Sociales*. Buenos Aires, Centro de Estudios Sociales Daia, nro. 25, 2007, pp.187-201; Germán Friedman, *Alemanes antinazis en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.

De mar a mar (1942-1943) fue el primer momento de un proyecto intelectual y cultural desarrollado en Buenos Aires por un grupo de exiliados españoles, y en especial gallegos, en diálogo con los intelectuales latinoamericanos y con emigrados provenientes de diversos países europeos. Los secretarios de la publicación eran los editores y libreros Lorenzo Varela y Arturo Serrano Plaja, que venían desempeñando funciones en distintos medios españoles y latinoamericanos.⁶¹ A nivel político, la revista se encauzaba en el antifranquismo, a la vez que apelaba a la toma de posición de los latinoamericanos en una causa que era universal. En la presentación del primer número sostenían: “Estamos decididamente con los pueblos libres y deseamos una rápida victoria sobre el nazismo, el falangismo y el fascismo” a la vez que propiciaban el encuentro con los protagonistas de la producción intelectual y artística latinoamericana, con “unos cuantos amigos, europeos y americanos, unos en Buenos Aires, otros dispersos por el continente”, unidos por la “lealtad de todos a la libertad de espíritu”.⁶²

De mar a mar congregó a una nómina creciente de colaboradores de diferente procedencia e intereses; en sus páginas confluyeron las intervenciones de los exiliados españoles Rafael Alberti, Rafael Dieste, Francisco Ayala, Manuel Colmeiro, Guillermo de Torre, Arturo Cuadrado, José Otero Espasandín y Luis Seoane, con los aportes de argentinos, mexicanos, brasileños e italianos Enrique Anderson Imbert, Eduardo Mallea, José Luis Romero, Horacio Butler, Attilio Rossi y Pedro Henríquez Ureña, entre otros. El arco temático y genérico de la publicación también reflejaba una actitud sustentada en la

⁶¹ Lorenzo Varela (1914-1978) había colaborado en las revistas mexicanas *Taller*, dirigida por Octavio Paz, y *Romance*, junto a Antonio Sánchez Barbudo. En tanto que Arturo Serrano-Plaja (1909- 1979) había trabajado en *La Gaceta Literaria*, *El Sol* y *Hora de España*. Véase: Emilia de Zuleta, “De mar a mar” en *Relaciones literarias entre España y la Argentina*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1983, pp.161 y 162.

⁶² [Nota editorial], *De mar a mar*, nro. 1, diciembre de 1942, pp. 5 y 6

defensa de una “cultura universal”, en múltiples manifestaciones discursivas y visuales. Algunas noticias de los exiliados españoles se alternaban con otras de la situación política europea, ensayos sociológicos, textos de creación literaria en prosa y poesía, homenajes a escritores, secciones de cine, exposiciones artísticas, reseñas bibliográficas y notas editoriales.

Si bien los géneros literarios tuvieron más protagonismo que los artísticos, y consecuentemente, la crítica privilegió la indagación de los primeros por sobre los segundos⁶³, un estudio reciente de Silvia Dolinko propone relevar el programa visual subyacente en *De mar a mar*, entendiendo que tanto las selecciones plásticas y gráficas como los discursos textuales sobre las mismas constituyeron un aspecto importante en la definición de los lineamientos estético-culturales del conjunto de intelectuales que animó la publicación. Dolinko propone que las distintas secciones visuales, alertas a un contexto de incertidumbre ante la resolución del conflicto bélico, expresaron un “estado de inquietud y urgencia en el que la toma de posición resultaba un acto insoslayable”.⁶⁴

Dentro del abanico de líneas estéticas que confluían en *De mar a mar*, en sintonía con la defensa de la “cultura universal”, de la tradición artística occidental amenazada por la guerra, se destaca una serie de fotografías expuestas en la sección *Testimonios*. Todas ellas aluden directamente al conflicto bélico: niños españoles llorando frente a un paredón de fusilamiento, cadáveres en China, Hitler en las trincheras alemanas con sus generales, casas destruidas, incendiadas. Todas son crónicas de la masacre, imágenes documentales

⁶³Al respecto, véanse: Emilia de Zuleta, *op. cit.* pp.167-175 y María Teresa Férriz, “La revista literaria *De mar a mar*: la cultura española en la Argentina de los años cuarenta” en *Scriptura*, Universitat de Lleida, nros. 8 -9, 1999, pp. 341-357.

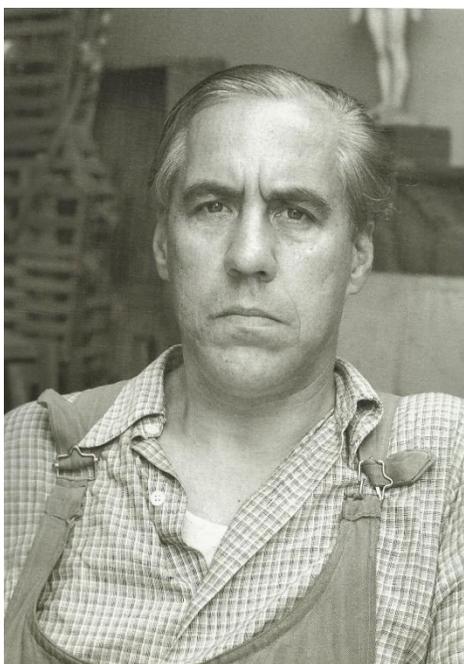
⁶⁴Silvia Dolinko, “Guerra, exilio e imágenes transatlánticas. Un análisis de la revista *De mar a mar*” en, *Ciberletras, Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and cultura*, Número 23, Julio de 2010, < <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v23/dolinko.html> > [Consulta: 4 de jul. 2011].

que construyen un relato de la tragedia. Se encuadran en la vertiente del llamado fotoperiodismo, fueron tomadas en pos de captar el instante, con cámaras ligeras, sin la espera de largos tiempos de exposición. Expresan una cercanía física con los escenarios, personajes y acontecimientos retratados que evidencia también una cercanía emocional: son fotos *de guerra y contra* la guerra.

En una línea estética y retórica muy diferente a esa secuencia de gran impacto visual, en el número 6 de la publicación Grete Stern aportaba una serie de imágenes que, desde otra posición de enunciación, también constituían un documento, un testimonio de su tiempo. Tres retratos del mismo año, 1943, uno personal, el segundo de la actriz Mary Stewart y el tercero del escultor Luis Falcini, se distribuían en la sección “Colaboraciones”. Si las fotos de prensa apelaban desde la cercanía, al *pathos* de la tragedia, las imágenes de Stern lo hacían desde una distancia. Porque sus composiciones fotográficas privilegiaban un carácter neutro, a medio camino entre la fotografía científica y la intención subjetiva. Las tomas le llevaban tiempos dilatados de estudio de las figuras; el resultado eran retratos que privilegiaban las propiedades formales de los rostros, su textura, luminosidad y tamaño. Las señas de identidad de los retratados evidencian un criterio sostenido en la elección de las figuras elegidas: tres artistas involucrados en la renovación estética y en sintonía ideológica.

Pese al énfasis en los criterios objetivos de la composición, la serie interpela desde las miradas de los retratados con una intensidad que punza y un espesor anclado en todo lo que ellas tienen de humano e intransferible. En un ensayo dedicado a Paul Strand, John Berger sostiene que, para este retratista, el fenómeno fotográfico es un momento

biográfico o histórico cuya duración no se mide en segundos sino en su relación con toda una vida. Las fotografías de Strand sugieren que sus modelos confiaban en que él sabría ver esa historia personal en la fugacidad del instante, que se resume en la afirmación: “Este soy yo”, “así soy yo”.⁶⁵ La reflexión de Berger nos permite pensar en la serie de fotografías de Stern porque al observarlas uno no puede dejar de preguntarse ¿qué narrativas nos cuentan estos personajes? pero también, y al mismo tiempo, ¿qué relato personal se filtra en esos “retratos objetivos”? (IL.8).



8. Grete Stern, *Luis Falcini*, 1943

Compartiendo con *De mar a mar* la mayoría de los colaboradores y el lineamiento editorial e ideológico, el 15 de noviembre de 1943 salía el primer número de otra revista animada por exiliados gallegos, *Correo Literario*, que sucedería a la primera durante el lapso de casi dos años. *Correo Literario* enunciaba en su programa los dos ejes rectores

⁶⁵John Berger, *Mirar*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 1998, p.62.

que guiarían su propuesta editorial: la militancia antifranquista en cuanto a lo político y la voluntad de intervención en el escenario hispanoamericano en materia cultural. En la primera “Carta abierta”, una sección donde la temática política y cultural se imbricaba con la dimensión estética⁶⁶, se dejaban claras muestras de los idearios que sostenían la empresa intelectual:

CORREO LITERARIO aspira a ser un periódico de mayoría, al servicio de la cultura hispanoamericana, difundiendo sus valores en cuanto esté al alcance de sus posibilidades.

Sus páginas irán reflejando las inquietudes más candentes a lo largo de América, tanto las propias y las características del continente, como las de los diferentes grupos de desterrados acogidos a la generosidad de estas tierras.⁶⁷

Los directores fueron el editor Arturo Cuadrado⁶⁸, el pintor, grabador y escritor Luis Seoane⁶⁹ y el ya mencionado Lorenzo Varela. La lista de colaboradores registra los nombres de figuras tanto españolas como latinoamericanas situadas dentro del marco amplio de la cultura de izquierdas (y muchos de ellos también afiliados al Partido Comunista): Rafael Alberti, Francisco Ayala, Cayetano Córdova Iturburu, Newton Freitas, Mario de Andrade, Norberto Frontini, José Luis Romero y Alberto Girri, entre otros.

⁶⁶ Emilia de Zuleta, “*Correo Literario*” en op. cit, p.180

⁶⁷ [Nota de la dirección], “Al lector” en *Correo Literario*, Año 1, nro. 1, 15 de noviembre de 1943, p. 1.

⁶⁸ Arturo Cuadrado (1904 - 1998) nace en Denia y vive allí hasta la guerra civil. En Buenos Aires trabaja en editoriales y periódicos y publica varios libros: *Aviones*, *Heredía*, *Antología de la poesía gallega medieval*.

⁶⁹ Luis Seoane (1910 - 1979) desarrolla trabajos en el campo de la plástica, pero también se destaca como editor, crítico de arte y escritor. Algunas de sus obras visuales y literarias: *Trece estampas de la tradición*, *Muñeiras*, *Homenaje a la Torre de Hércules*, *Paradojas de la torre de marfil*, *Fardel de eisiliado*.

De acuerdo a Silvia Dolinko, *Correo Literario* operó como un espacio de interconexión entre los planteos del núcleo editor de exiliados y los de distintas personalidades porteñas y latinoamericanas, en una tensión entre “lo local” y “lo universal”, que la convirtió en un “órgano de difusión” de la más amplia corriente cultural de la modernidad cosmopolita.⁷⁰ Muy posiblemente la inclinación por ese imaginario abierto y múltiple, sustentado en los lineamientos del “nuevo humanismo” haya permitido que propuestas tan diversas como las de Grete Stern, Raquel Forner y María Rosa Oliver convergieran en sus páginas. Porque más allá de las diferentes respuestas estéticas que ellas ensayaban en sus obras en un contexto de urgencia y socavamiento de la cultura occidental por el avance de las dictaduras, lo que las aunaba era que tanto desde su práctica como desde sus opiniones vertidas en distintos medios, la autorrepresentación que hacían de sí mismas era congruente con la figuración del intelectual y artista comprometido, es decir con aquel que en su reflexión sobre la sociedad “antepone un conjunto de valores y un tipo de sensibilidad”.⁷¹ Una actitud crítica y ética las vinculaba entre sí, y con un colectivo mayor de escritores, artistas y pensadores con los que compartían espacios discursivos y simbólicos.⁷²

La aludida tensión entre lo local y lo universal se materializaba, por ejemplo, en las selecciones visuales que *Correo Literario* llevaba a cabo de la obra de Grete Stern: los

⁷⁰ Silvia Dolinko, “El rescate de una cultura ‘universal’. Discursos programáticos y selecciones plásticas en *Correo Literario*” en Patricia Artundo (dir.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Rosario Beatriz Viterbo, 2008, pp.131-165.

⁷¹ Federico Neiburg y Mariano Plotkin, *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, pp. 15-16

⁷² Para una lectura de la constitución de la figura del intelectual en el marco de la guerra europea a través de publicaciones culturales de orientación antifascista, véase: Florencia Suárez Guerrini, “De la torre de marfil al foro. Revistas culturales y guerra europea en la escena intelectual porteña”, Comunicación presentada en las *Cuartas Jornadas Archivo y Memoria. La memoria de los conflictos: legados documentales para la Historia*. Madrid, 19-20 febrero, 2009. <<http://www.archivoy memoria.com>> [Consulta: 1 mar. 2009]

retratos de los artistas Manuel Ángeles Ortiz, Attilio Rossi y Clément Moreau eran expresiones deudoras de las indagaciones de la vanguardia fotográfica europea y enlazaban con las experimentaciones de Epstein y Buñuel⁷³; en tanto que sus fotografías y las de su esposo sobre piezas artísticas y artesanías de las comunidades Chimú y Chancay representaban un aporte a la cultura occidental, en la medida que permitían conocer y difundir producciones tradicionalmente desdeñadas por la historia del arte, en este caso la de los pueblos originarios.⁷⁴ El desinterés por las culturas aborígenes frente a la preocupación por el mundo europeo y la importación de su capital simbólico era una constante no sólo en Argentina sino en otros países de la región.⁷⁵ Es así que el trabajo fotográfico de Stern y Coppola, que se centra en un patrimonio cultural que no formaba parte del canon artístico, puede pensarse en paralelo, por ejemplo, a las investigaciones de los intelectuales Alfred Métraux y Pedro Henríquez Hureña quienes por esa misma época, al decir de Álvaro Fernández Bravo, iluminaban zonas “fronterizas y liminales” en los confines del territorio conceptual del latinoamericanismo.⁷⁶

En cuanto a la presencia de la obra pictórica de Forner en la revista dirigida por los españoles, sus aportes se enmarcaban en la línea de un grupo de artistas argentinos consagrados, a los cuales los editores dedicaron una profusión de artículos críticos, ensayos, reseñas, comentarios de exposiciones y notas. Entre ellos se encontraban Lino E.

⁷³ Alberto Denia, “Grete Stern” en *Correo Literario*, Año 1, nro. 2, 1 de diciembre de 1943, p. 5

⁷⁴ Las fotografías, de Grete Stern y Horacio Coppola, estaban recogidas en los libros: *Huacos, Cultura Chancay* y *Huacos, Cultura Chimú*, Buenos Aires, Editorial La Llanura, 1943. Luis Falcini, “Huacos” en *Correo Literario*, Año II, nro. 12, 1 de mayo de 1944, p. 7

⁷⁵ Álvaro Fernández Bravo, “Redes culturales: el latinoamericanismo y sus bordes” ponencia en *VII Congreso Internacional Orbis Tertius*, Universidad Nacional de La Plata, 2009, en línea <<http://viicitclot.fahce.unlp.edu.ar/Members/spastormerlo/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/FernandezBravo.pdf>> [Consulta: 17 de sept. 2011]

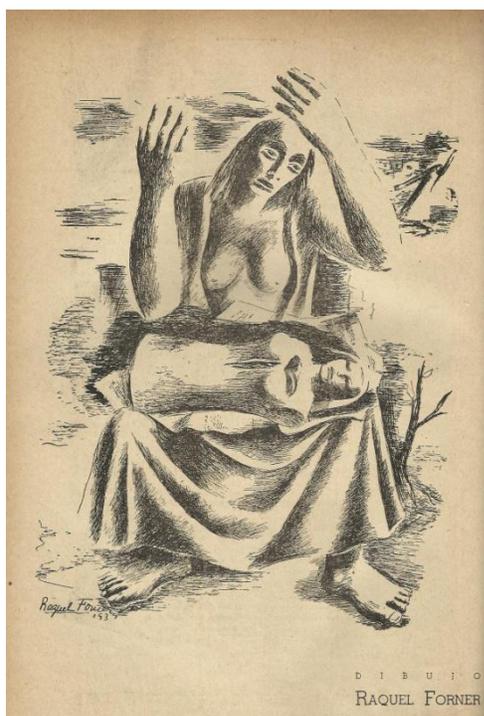
⁷⁶ *Ibid.*

Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, Antonio Berni, Demetrio Urruchúa, Pompeyo Audivert, Víctor Rebuffo, y Raúl Soldi. Sus apuestas estéticas revelaban características estilísticas afines, en un arco que se extiende del expresionismo a las figuraciones asociadas al realismo social, pasando por distintas modulaciones surrealistas. Sin embargo, el criterio de selección editorial, que privilegiaba sus obras dentro del espectro de artistas locales, se relacionaba más bien con la alineación política del grupo: todos ellos eran afines a la AIAPE. Según Diana Wechsler, hacia mediados de los años 30, los artistas vinculados a esta agrupación participaban, con un conjunto vasto de obras y textos, de la disputa-político cultural que se replanteaba la autonomía artística, una de las conquistas del arte moderno, en un contexto en el que la cultura no podía permanecer al margen.⁷⁷

Dentro de los órganos de difusión y las publicaciones solidarias con la AIAPE activas durante el período de la Guerra Civil Española, *Argumentos*, dirigida por Rodolfo Puiggrós y *Conducta, al servicio del pueblo*, a cargo de Córdova Iturburu incluyeron reproducciones de Forner alusivas al conflicto español, ya en las tapas, ya acompañando los planteos de los textos como su correlato visual. La primera reprodujo *Madres del mundo* que, por sus motivos, entraba en serie con las obras de otros artistas que también formaron parte del mismo programa de administración de imágenes, efecto de la coyuntura, como *Guerra*, de Urruchúa o *Dolor de España* de Audivert. La segunda revista ponía a dialogar dos producciones -una artística, otra literaria- que, a la racionalidad instrumental que había llevado a la guerra, le oponían imágenes poéticas y

⁷⁷ Diana Wechsler, “Miradas nómades. Emigrantes y exiliados en la construcción de imágenes para la gráfica antifascista” en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comp.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 245-263

alegóricas de una comunidad diezmada. El poema “Elegía”, del escritor español Fermín Estrella Gutiérrez era todo un homenaje a los caídos en la guerra española. Sus estrofas rezaban: “El oro de la tarde ya no enciende mi canto,/ el ruiseñor ha muerto/, el alma gime sola,/oh los niños deshechos por la metralla, oh llanto/de las madres que lloran en la tierra española”. Un grabado de Raquel Forner, probablemente el ensayo de dos óleos del mismo año que exhiben composiciones similares (*¿Para qué?* y *Destinos*), representaba a una madre de cuerpo voluminoso y macizo, al estilo de las composiciones monumentales de la pintura mural de la época, que sostenía en su regazo a un personaje mutilado y herido representado por un torso de líneas clásicas (IL.9).⁷⁸



9. Raquel Forner, grabado para “Elegía”, de Fermín Estrella Gutiérrez

⁷⁸ *Conducta, al servicio del pueblo*, nro. 6, abril de 1939, pp. 66-67

En cuanto al discurso crítico, Córdova Iturburu, uno de los miembros fundadores de la AIAPE, colaboró en *Correo Literario* con un artículo enteramente dedicado a la obra forneriana. En “Magia y realidad en la pintura de Raquel Forner” expresaba de modo vehemente su repudio ante la postura “ascética” de los artistas cultores de una plástica pura (“no nos dejemos engañar por la voz sibilina de los metafísicos solitarios”), para ponderar la labor de aquellos que, atentos a las circunstancias, hacían uso, con pericia, de los materiales plástico-expresivos en pos de dar “expresión a un mensaje humano” ante el fenómeno inaprensible e inexplicable que representaba la guerra. Por coincidir en una apuesta político-expresiva, la obra de Forner se asociaba a la de artistas europeos y latinoamericanos, exiliados y militantes: George Grosz, Frans Masereel, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros compartían la misma *sensibilidad* ante el “terrible drama que da[ba] el tono, el sentido y el clima a nuestro tiempo”. Pese a la abundancia de términos ligados al campo semántico de las sensaciones, impresiones y emociones, un rasgo habitual en la jerga crítica del período, no resulta un dato trivial que el crítico haya filiado a los artistas mencionados en base a una sintonía en el dominio de *lo sensible*. Siguiendo a Jacques Rancière, según su propuesta de vinculación del arte con la política, podemos pensar que las intervenciones de todos ellos fueron políticas en la medida en que configuraron, a través de sus obras, un nuevo espacio común, material y simbólico, generando nuevas “divisiones de lo sensible”. La propiedad de “ser arte” de sus producciones no estaba dada por su perfección técnica, sino por lo que, en términos del filósofo francés, es cierta “forma de aprehensión sensible”, una experiencia específica.⁷⁹

⁷⁹Jacques Rancière, “Políticas estéticas” en *Sobre políticas estéticas*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Barcelona, Barcelona, 2005.

Pero además, y particularmente en el caso de Forner, su arte fue político no sólo porque trataba alegóricamente temas políticos que conmovían al mundo occidental desde una perspectiva y toma de posición también política, sino por su modo de intervenir en el tiempo y en el espacio en el que esas obras fueron producidas. Al respecto, resulta un gesto significativo que en septiembre de 1945 haya participado con su óleo *Liberación* en el Salón Independiente, en franca oposición al Salón Nacional, asociado al oficialismo, durante el primer mandato de Juan Domingo Perón. Recordemos que en la Segunda Guerra Mundial, el gobierno argentino se había mantenido neutral hasta pocos meses antes de su fin. De acuerdo a Andrea Giunta, los artistas comprometidos con la lucha antifascista, a modo de desafío al poder establecido, elaboraron para el Salón Independiente imágenes con temáticas alusivas al fin de la guerra que funcionaron como “informes del frente” de cara a un gobierno que, amparado en la supuesta neutralidad habría demostrado simpatías hacia el Eje.⁸⁰

Córdoba Iturburu, para finalizar, enfatizaba en su artículo el carácter de testimonio o documento que asumían las obras de Forner, homologable al papel que jugaba el Guernica de Picasso como imagen-documento de la tragedia. La nota, acompañada por los óleos *Amanecer* (1944), *Boceto de Homenaje a Francia* (1944), *Autorretrato* (1941) y un fragmento de *El Drama* (1942), también incorporaba la palabra de la artista, que declaraba haber comenzado a pintar cuando estalló la guerra: “Porque amo España y soy mujer no pude volver a pintar una naturaleza muerta”, afirmaba, remarcando su

⁸⁰ Andrea Giunta, “El arte moderno en los márgenes del peronismo”, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, pp. 38 y ss. De esta autora véase también: “Nacionales y populares. Los salones del peronismo” en Marta Penhos y Diana Wechsler (coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, El Jilguero, 1999, pp.153-190.

compromiso sostenido desde una posición de enunciación femenina.⁸¹ En apoyo del argumento de que las obras de Forner en cierto sentido fueron “testimonios” del conflicto, resulta interesante pensar que la profusión de imágenes de mujeres que habitan sus telas dialogan con las iconografías femeninas difundidas en la época a través de los medios de información (recordemos que para Susan Sontag la Guerra Civil Española fue la primera guerra cubierta en sentido moderno)⁸² y que probablemente hayan sido parte del sustrato inspirador de sus composiciones. En los carteles, documentales, propagandas y periódicos que circulaban en Europa y en América, las autoridades antifascistas se valían de fotografías de mujeres en la retaguardia (en los roles de madres, amas de casa, voluntarias) para denunciar al mundo las siniestras consecuencias de la sublevación militar.⁸³

Si la temática de la obra de Forner, que entraba en serie con la de otros artistas de los distintos continentes⁸⁴, era oportuna para reforzar el universalismo que sustentaba *Correo Literario*, las elecciones literarias que se realizaron sobre la producción de Oliver privilegiaron, en cambio (aunque, claro está, sin contradecir su objetivo de preservar del peligro a la cultura occidental *in toto*) una marcada orientación americanista. A tono con el discurso de los años 40, en el contexto internacional de guerra y de redefinición de las

⁸¹ Cayetano Córdova Iturburu, “Magia y realidad en la pintura de Raquel Forner” en *Correo Literario*, año 2, n. 27, 15 de diciembre de 1944, pp.5 y 7.

⁸² Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires, Alfaguara, 2003.

⁸³ Beatriz de las Heras Herrero, “Madrid y Burgos, 1936-1939: representación visual de las mujeres a través del Fondo Fotográfico de la Guerra Civil Española de la Biblioteca Nacional” en *Discursos Fotográficos*, Londrina, vol.7, nro. 10, jan./jun. 2011, pp. 147-172.

⁸⁴ En un artículo con firma del ilustrador Manuel Kantor, se mapeaba en Europa, Asia y América, una nómina de artistas que en sus obras, acciones y discursos demostraban una clara postura antifascista. La propuesta de Forner entraba en sintonía con las de: Lasar Segal y Cándido Portinari en Brasil, Ángeles Ortiz, Pablo Picasso, Joan Miró y Luis Seoane en España, Henry Moore y Graham Sutherland en Inglaterra o La Academia de grabadores en madera Lu-Lsun en China. En: Manuel Kantor, “La guerra y el arte” en *Correo Literario*, Año II, nor.39, 1 de agosto de 1945, pp. 7 y 8.

solidaridades geopolíticas, tanto en sus ensayos como en sus artículos sobre Latinoamérica, Oliver abogaba por una unidad continental. Así, en “Viajar por América” instalaba a la guerra europea y sus consecuentes restricciones para recorrer el viejo mundo como la condición de posibilidad del viaje por el continente americano. Ese viaje, que Oliver realizó en 1942, rumbo hacia Washington, para cumplir funciones de representación cultural, estaba en las antípodas de la actitud del “turista”, pero también de la mirada ajena, cándida o extrañada que primaba en las lecturas que los latinoamericanos hacían de los países vecinos: “(...) los libros o artículos sobre cualquier país de América escritos por nacionales de otros países tienen el tono de las primeras Conquistas”.⁸⁵ Oliver se ubica, entonces, en otro lugar: el de la cronista que propone construir un imaginario continental en base a lo que denomina “análisis de conciencia americana”. En su recorrido por varios países latinoamericanos, itinerario que analizaré en el último capítulo, la escritora privilegia un lugar clave, que opera como modelo de americanismo en un corpus de relatos, reseñas, artículos y en una compilación enteramente dedicada a ese país en la revista *Sur*: Brasil.⁸⁶ Para Rosario Hubert, Oliver encuentra en el país vecino un modelo de traducción y una síntesis de la diferencia lingüístico/cultural.⁸⁷ Desde su llegada a Brasil, la escritora había establecido lazos con un grupo de artistas e intelectuales representantes del arte moderno: Cándido Portinari, Lasar Segal, Vinicuis de

⁸⁵ María Rosa Oliver, “Viajar por América” en *Correo Literario*, Año II, nro.25, 15 de noviembre de 1944, p.2.

⁸⁶ Oliver dedica a Brasil los artículos publicados en *Sur*, “Imágenes de Brasil”, nro. 110, 1943; “Recuerdo de Mario de Andrade”, nro. 126, 1945; “Conversando con Cándido Portinari”, nro. 152, 1947 y organiza en 1942 un número dedicado al país vecino. También narra sus experiencias del viaje en el capítulo “Brasil” de su libro *América vista por una mujer Argentina*, Buenos Aires, Salzmán y Cía, 1945 y en los capítulos “Frío en el trópico. Paraná, Brasil”, “San Pablo” y “Río de Janeiro” de *Mundo, mi casa*, op.cit.

⁸⁷ Rosario Hubert, “Pan-Brasil” en *Sala Grumo*, <<http://salagrumo.org/notas.php?notaId=107>> [Consulta: 10 mayo 2010]

Moraes, Mario de Andrade o Cecilia Meireles, entre otros. En sus relatos narró la experiencia de ese viaje, los intercambios y su contacto con la producción literaria y artística brasileña con cierto tono didáctico, suponiendo un lector que desconocía la cultura vecina. Confiaba en la inteligibilidad entre culturas y en que, tal vez, su papel de mediadora ayudara a salvar el supuesto desinterés y desconocimiento mutuo entre ambos países, denunciado por algunos de sus intelectuales más preocupados por la integración regional: mientras Lydia Besouchet afirmaba que los escritores brasileños “producían hacia adentro”, el crítico literario Martín García Merou, por su parte, condenaba la ignorancia de los argentinos en materia de cultura lusófona.⁸⁸

Durante los años 40, y en simultáneo a sus colaboraciones en la red de revistas aludidas, Raquel Forner, María Rosa Oliver y Grete Stern intervinieron en una publicación de perfil diferente. *Saber Vivir*, por su contenido, su forma y sus pretensiones se definía a sí misma como una “colaboración artístico literaria” que apuntaba a la formación y orientación para el consumo cultural de los sectores medios con aspiraciones de movilidad social, regidas por los códigos de la alta burguesía.⁸⁹ Era una revista onerosa, suntuosa y de gran formato, que tenía la ambiciosa pretensión de propagar: “la grande, la noble, la excelsa causa del buen gusto en sus formas universales: el libro, el cuadro, la fotografía, la música, el teatro, el vestido el mobiliario y la mesa”.⁹⁰ Constaba de varias secciones fijas, ensayos, noticias sobre temas de actualidad, cuentos y opiniones. Notas sobre “el arte del libro”, convivían, por ejemplo con ensayos de Borges,

⁸⁸ Lydia Besouchet, “El Brasil de María Rosa Oliver” en *Correo Literario*, Año 2, nro. 8, 1 de marzo de 1944, pp. 3 y 7.

⁸⁹ María Amalia García, “El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los 40” en Patricia Artundo (dir.), *Arte en revistas. op.cit.*, p.171.

⁹⁰ [José Eyzaguirre], “*Saber Vivir* cumple un año” en *Saber Vivir*, Año II, nro.13, agosto de 1941, p.52-53.

las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, recetas de cocina, apuntes de decoración y arquitectura o crónicas de viaje.

Su primer número apareció en agosto de 1940 y en su comité editorial y de redacción figuraban: José Eyzaguirre (Director), Carmen Valdés (Secretaria General), Álvaro de las Casas (Director Literario), Joan Merli (Director Artístico) y Celestino Rosas (Publicidad). Entre su núcleo de colaboradores estables también se contaban aquellos que tuvieron una participación activa en las revistas de los exiliados españoles, *De mar a mar* y *Correo Literario*, como el propio José Eyzaguirre, Arturo Serrano Plaia, Rafael Alberti y María Teresa León. Este dato no es mera coincidencia. María Amalia García advierte que, a pesar de la aparente frivolidad, *Saber Vivir* planteaba, en el contexto del conflicto bélico, una problemática específica que la acercaba a las revistas de los exiliados: la necesidad de resguardar el patrimonio de la cultura occidental en peligro, en eso consistía su “objetivo espiritual”.⁹¹ Frente al abatimiento público por el conflicto bélico, la revista pretendía dejar en claro que su propósito era ejercer una política de refinado hedonismo y de alta cultura, entendiendo que la promoción de estos valores no constituía ninguna renuncia a la escena pública, sino una firme inscripción en ella, un posicionamiento estético-ideológico. Una nota editorial afirmaba de manera vehemente: "Es en este sentido que hoy, más que nunca, hace falta saber vivir, para salvar el abismo, a cuyo borde nos colocaron, manteniendo incólumes las ilusiones y las esperanzas. Sólo así garantizaremos la supervivencia de una serie de valores que no deben morir".⁹²

⁹¹ María Amalia García, “El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los 40”, *op.cit.*, p.172.

⁹² [La redacción], “Nota editorial” en *Saber Vivir*, Año I, nro.1, agosto de 1940, p.3

Ahora bien, ante los objetivos de apuntar a un público educado, para mantenerlo al día sobre consumos culturales refinados, sin implicarlo en apuestas demasiado comprometidas a nivel ideológico, los colaboradores de *Saber Vivir* debieron orientar sus producciones discursivas y visuales, y encontrar temáticas tonos y registros de enunciación que no desentonaran con las expectativas de los consumidores. Los modos de participación de Oliver, Forner y Stern, en mayor o menor medida, se hicieron eco del requerimiento tácito de transitar entre la temática pasatista, el tema de actualidad y la exploración estética.

María Rosa Oliver fue una de las colaboradoras más asiduas de *Saber Vivir*. En el primer número despuntaba su faceta crítica con un artículo dedicado a la pintura de Manuel Ángeles Ortiz. De lo que se desprende de esa reseña, poco importaba el derrotero visual y vital de este español exiliado que, luego de haber pasado por la experiencia de los campos de concentración en Francia, había emigrado a la Argentina y trabado contacto con el círculo de exiliados. Oliver resumía en pocas líneas el análisis de dos obras, haciendo caso omiso de las coordenadas estéticas (que entoncaban con las propuestas del poscubismo), y ponderando sus propiedades plástico-visuales en base a las intuiciones y emociones que esos cuadros le inspiraban. Una suerte de “sinestesia hedonista” se desplegaba desde el comienzo del artículo:

Los cuadros de Manuel Ángeles Ortiz hablan un lenguaje directo, tienen la misma espectacularidad de un ramo compuesto con flores distintas en color y en forma, de un hilo de sol en una habitación cerrada, de una antena que recorta contra el cielo su rígida telaraña de fierro. Por eso ponen de

inmediato en marcha dentro de nosotros la melodía finita y alegre que suena cada vez que el mundo se nos entrega a través de los sentidos.⁹³

Saber Vivir fue también una plataforma receptiva para una serie de relatos breves que, por su factura, muy probablemente no resistieran ocupar otra zona de actuación de la escritora, si se piensa en los círculos intelectuales con los que Oliver se identificaba en ese momento, en especial el grupo Sur. Se trata de narraciones sobre usos y costumbres que la confirman como miembro de la clase acomodada y cuyo tono enlaza, en las versiones más banales con la nota de guía turística y en las más afectadas con el apunte del *spleen* aristocrático. Así, en “El olor a casa de campo”, una prosa que redundaba en sensaciones no sólo olfativas, sino táctiles y visuales, narra sus vacaciones en la chacra de la familia terrateniente.⁹⁴ O, en “Navidades porteñas”, describe, en vistas a un lector cosmopolita que se identificara, el ritual que año a año las familias patricias celebraban al “estilo europeo”, con regalos importados y *nurses* y *frau* al cuidado de los niños. Las marcas de nobleza de toga y de renta, que en otros espacios y situaciones Oliver se esmerara en mitigar, en *Saber Vivir* se hacían explícitas y constituían todo un signo de diferenciación. En un artículo sobre la ciudad de Buenos Aires -mientras Arlt, en un giro inverso convertían en protagonistas privilegiados de los suburbios porteños a los sórdidos Silvio Astier, Remo Erdosain o Estanislao Balder- Oliver arriesgaba con matiz condescendiente:

⁹³ María Rosa Oliver, “Ante dos cuadros de Manuel Ángeles Ortiz” en *Saber Vivir* Año I, nro. 1, 1 de agosto de 1940.

⁹⁴ María Rosa Oliver, “El olor a casa de campo” en *Saber Vivir*, Año II, nro. 8, marzo de 1941, pp.21 y 22.

Alguien dijo que el interior de la República de la vida provinciana comenzaba en Flores. Quien no lo crea se convencerá de ello, por contraste, en un lugar próximo al río. Allí donde la malla de baño reemplaza al saco pijama, y las caras tostadas a las empolvadas de lila, el ambiente popular también es cosmopolita.⁹⁵

Para el nro. 10 de *Saber Vivir*, Oliver y Forner trabajaron juntas. El planteo expresivo del cuento “Desplazamientos” presenta particularidades respecto de las otras colaboraciones de Oliver. En él, la escritora se sumerge en el dominio de lo onírico y el recuerdo, se desplaza entre el sueño y la vigilia, traza genealogías: “La falta de densidad, que no tiene medida y tampoco peso, se interpone como si fuese también algo palpable entre el soñador y el soñado, y en esa atmósfera donde nada vibra solemos oír de los muertos sus frases familiares”.⁹⁶ Dentro de esas otras voces que hablan en el relato, asoma Proust y sus elucubraciones sobre el recuerdo, Baudelaire y sus reflexiones sobre la facultad del arte para evocar. Forner ilustra el relato con un grabado a dos tonos, donde una figura femenina se desdobra en ese espacio intermedio entre el sueño y la vigilia. Echa mano de la imaginaria surrealista, vía expresiva que explorara por esos años, a partir del trabajo con el doble, la superposición de elementos heterogéneos, sólo enlazados por la fantasía de la soñante: árboles suspendidos, ojos y bocas en cuerpos amorfos, una torre incendiada. De similar factura es el grabado que acompaña “La reina Mab”, fragmento

⁹⁵ María Rosa Oliver, “Buenos Aires en verano” en *Saber Vivir*, Año II, nro. 19, febrero de 1942, pp.32 y 33.

⁹⁶ María Rosa Oliver, “Desplazamientos” en *Saber Vivir*, Año II, nro. 10, mayo de 1941, pp.38 y 39.

del famoso *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare.⁹⁷ Recordemos que la reina de las hadas hilaba los sueños en la cabeza de los soñantes de acuerdo a sus propios deseos. Forner enlaza varias imágenes en torno de una figura femenina central. Alusión autorreferencial, si advertimos el parecido con la propia artista, que por esa misma época también replicaba su fisonomía en sus obras pictóricas (IL. 10 y 11).



10. Raquel Forner, grabado “Desplazamientos” 11. Raquel Forner, grabado “La reina Mab”

La presencia de Grete Stern en *Saber Vivir* fue esporádica. A diferencia de sus colegas, cuyas colaboraciones fueron creadas especialmente para la revista, la fotógrafa aportó imágenes que ya tenía en su archivo, motivadas por encargos ajenos a la publicación: algunas fotografías de la ciudad de Buenos Aires y otras de la bailarina y coreógrafa estadounidense Miriam Winslow, formada en la Denishawn americana

⁹⁷Shakespeare, William, “La reina Mab” (Traducción: Mariano de Vedia y Mitre) en *Saber Vivir*, Año II, nro. 11, junio de 1941, pp. 16 y 17.

(IL.12).⁹⁸ Las primeras son vistas urbanas de una Buenos Aires en plena modernización o paisajes naturales, signados por un espíritu de abstracción y el interés por las formas, las estructuras y los valores plásticos. Se caracterizan por la ausencia de figuras humanas, son sugerentes o inquietantes escenarios no habitados. Las referidas a Winslow registran el repertorio de distintos estados anímicos que la bailarina exploraba en la vertiente expresionista del ballet moderno. Como sea, elección de Stern o de la redacción, esa fotografía de Winslow -que la muestra en estado de ensoñación, con la mirada perdida, buscando algo que se encuentra fuera de plano- entra en sintonía con las atmósferas mentales del relato de Oliver y con las ilustraciones de Forner. Como si las tres hubiesen encontrado en esas imágenes de evasión, una misma estructura de sentimiento que expresara el vacío producido por la imposibilidad de certezas a las que se arribaba ante el fracaso de la razón positiva con la emergencia de totalitarismos de distinto signo.



12. Grete Stern, *Miriam Winslow*, 1944.

⁹⁸ Grete Stern, "Miriam Winslow" en *Saber Vivir* nro. 40, 1944

La circulación de Forner, Stern y Oliver por diversos espacios, textos y debates permite recuperar una trama cultural densa y rica en encuentros e intercambios, en la que sus contribuciones asumieron múltiples formas de tomar parte y partido estético-políticas. Con sagacidad, Eduardo Pogoriles llamó a *Saber Vivir* el “eslabón perdido de las revistas culturales”. Una metáfora que resulta efectiva para pensar el lugar bisagra que la publicación tuvo en el campo cultural. Porque supo albergar esos ensayos de intervención en medios masivos, de tono ciertamente ligero, que prefiguran las colaboraciones de las tres artistas en diversos medios de la industria cultural. Si las intervenciones de Oliver, Forner y Stern en los circuitos antifascistas durante las décadas del 30 y 40 se materializaron en consignas enunciadas a viva voz en una coyuntura internacional que exigía una urgente toma de posición, ¿qué modalidades eligieron durante la posguerra para intervenir en productos de la cultura de masas que se guiaban por las preferencias del mercado hacia los efectos fáciles y los entretenimientos banales? Como veremos más adelante, oscilando entre el compromiso y la evasión, entre la apropiación de saberes específicos y su vulgarización, el paso de las tres mujeres por el mercado de consumo femenino, las revistas populares y la radio, medios modernos de producción cultural, puso en escena la práctica de importación y circulación de bienes simbólicos que articulan tradiciones estéticas e ideológicas.⁹⁹

⁹⁹ Eduardo Pogoriles, “El eslabón perdido de las revistas culturales porteñas” en *Clarín*, 2 de julio de 2005.

2

(AUTO) RETRATOS, SEMBLANZAS Y ENTONACIONES BIOGRÁFICAS

¿Cómo hemos de ayudar a impedir la guerra? es la pregunta que sostiene el hilo argumentativo de Virginia Woolf en *Tres Guineas* (1938).¹ A modo de respuesta a la carta de un hombre culto que le pide su opinión sobre los modos de impedir el enfrentamiento armado, Woolf plantea un ensayo estructurado en tres partes; cada una corresponde a la guinea que piensa donar una mujer, hija de un hombre educado, para contribuir a evitar la guerra. En cada uno de los capítulos, la escritora critica los valores varoniles y patriarcales que han impedido a las mujeres recibir una educación adecuada. La preocupación de Woolf, como la de tantas otras mujeres intelectuales conmovidas por las fuertes tensiones políticas e ideológicas radicales que determinaron un escenario europeo de auge de los fascismos, revela una toma de posición que pretende situarse, comprender y contestar a la nueva configuración histórica que se había impuesto desde principios de las primeras décadas del siglo XX.

En América Latina las reacciones de hombres y mujeres intelectuales y artistas de la época reflejaron múltiples tensiones locales condicionadas por procesos tanto internos como externos, pero expresaron en general una misma preocupación por involucrarse y tomar partido, ofreciendo modelos tanto estéticos como políticos de compromiso con los acontecimientos.

El ejercer una voz y una mirada, y con ellos desplegar un poder de agenciamiento en la esfera pública, estuvo ajustado, para el caso de las mujeres, a constreñimientos de género que, hacia la década del 30, todavía pautaban roles tan esperables como

¹ *Tres Guineas* se publicó en idioma original en 1938. En Argentina, lo publicó la editorial Sur en 1941, traducido por Román J. Jiménez.

secundarios en el campo cultural: cultoras del lirismo sentimental, la literatura didáctica, las artes femeninas, o las tareas manuales.

Las artistas aquí consideradas: María Rosa Oliver, Grete Stern y Raquel Forner, de una u otra manera fueron conscientes de las restricciones culturales que condicionaban la representación de la mujer. Todas ellas abordaron los problemas que planteaba la figuración y la autofiguración marcados por el género. Y ensayaron diversas estrategias de inscripción de la diferencia, resistiendo algunos estereotipos precisos, construyéndose a sí mismas como sujetos de sus obras, ya sea narrativas, fotográficas o pictóricas. Sus gestos fueron revisionistas a la vez que novedosos, ya que debieron partir de las tradiciones literarias y visuales afianzadas, para asumir de modo activo, leer a contrapelo y rearticular de manera crítica el repertorio de representaciones existentes de y sobre la mujer. Como propone Silvia Molloy en un artículo que analiza las identidades femeninas en la literatura latinoamericana a lo largo del siglo XX: “La necesidad de desviarse del pasado es doble: la mujer no solo tiene que apartarse de los paradigmas de autoría limitados e insatisfactorios, aquellos que le son permitidos, sino que, en su escritura misma, debe realizar un proceso de revisión de figuraciones antiguas, o bien inventar figuraciones nuevas que le permitan representar a la mujer”.²

Los géneros visuales y discursivos del yo -memorias, retratos y autorretratos- configuran una zona particularmente interesante donde examinar las figuraciones que la escritora y las artistas tratadas hicieron, tanto de sí mismas como de las comunidades literarias, artísticas e ideológicas donde se inscribieron, trazando además los relieves de

² Silvia Molloy, “Identidades textuales femeninas: estrategias de autofiguración” en *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, nro. 12, Diciembre de 2006, p.71

los cambios históricos palpables y de los registros de la subjetividad en relación con las experiencias colectivas. Los retratos permiten reconstruir parte de la trama imaginaria que vinculaba a artistas y escritores, tanto en sus propuestas estéticas, como en las correspondencias que éstas establecían con sus posicionamientos políticos en una escena internacional que problematizaba su rol social y su lugar en el mundo contemporáneo; los autorretratos y memorias dan cuenta de las estrategias de autofiguración desplegadas y de los modos de inscripción que eligieron para legitimarse en la escena artística y literaria. En sus apuestas estéticas, y desde una posición femenina de enunciación en su relación con la lengua y con la imagen, desafiaron algunas constantes habituales de los géneros del yo: el planteo de un sujeto único o trascendente deudor de la concepción de genio romántico (masculino); la relación entre registro y recuerdo, el recurso al archivo y a las genealogías desde un uso crítico, el concepto de índice y, en última instancia, la desfiguración, del yo autobiográfico, en el sentido considerado por Paul de Man.³

Las artistas que aquí estudio se valieron de imágenes, de textos o de una combinación entre ambos para establecer nexos entre el sujeto, el autor, la vida y el trabajo. Para José Luis Brea, tanto el autorretrato visual como el verbal -entendidos como actos ilocutivos o perlocutivos significantes al ámbito de la totalidad de las prácticas simbólicas de representación- comparten una “eficacia productora de subjetividad”. En los actos de habla y en los actos visuales ocurre un “ponerse en lugar” del sujeto-en-proceso. En el ámbito de la producción discursiva, el relato autobiográfico tiene la capacidad de producir un mayor “efecto de sujeto” y también de verdad que el

³ Paul de Man, “La autobiografía como desfiguración” (1979) en *La retórica del romanticismo*, Madrid, Akal, 2007.

autorretrato. Su estrategia enunciativa es hacer coincidir al sujeto del enunciado con el de la enunciación, como si fueran una sola entidad. Para Brea: “La autobiografía es, en efecto, autoproductiva: es el paradigma mismo del texto performativo, como tal productor de “realidad” –toda vez su producto es su propio presunto productor. En realidad todo texto, como operador potencial performativo, es en primer lugar el productor del sujeto que lo enuncia: de él en efecto el texto es la más importante industria, la principal y más efectiva fábrica”.⁴ El efecto de retoricidad del relato autobiográfico se refuerza en la mediación que existe, no sólo entre los sujetos (el yo que habla y el yo interior al discurso) sino también en la diferencia temporal entre el tiempo narrado y el de la enunciación que todo tipo de este género instaure. Así, para el caso de las memorias, categorías de la literatura del yo que en general son escritas por alguien que asume haber desempeñado un papel importante en la historia, la evaluación retrospectiva de una vida, ligada a sucesos referenciales y hechos históricos contados con carácter testimonial, funda su posibilidad en esa doble distancia: subjetiva y temporal. Las memorias de Oliver, especialmente los últimos dos tomos, jalonan los recorridos medulares de la historia política y social del *interbellum*, articulados con el trazado de una biografía intelectual. El primer tomo, *Mundo, mi casa* (1965), abarca los años de la infancia y la temprana adolescencia; el segundo, *La vida cotidiana* (1969), la primera guerra mundial, la conformación del grupo Sur y, en paralelo la militancia política y feminista; y *Mi fe es el hombre* (1981), el tercer tomo, se refiere a la guerra y a la trama cultural de la segunda posguerra hasta llegar apenas a mencionar el peronismo en el epílogo. Por su parte, el

⁴ José Luis Brea, “Fábricas de identidad (Retóricas del autorretrato)” en *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, CENDEAC, 2004, p. 84.

autorretrato visual (y el retrato como un subgénero de éste) exhibe al sujeto-en-obra, al acto de visión. La presencia del agente de la visión en su propio resultado tiene un efecto fantasmagórico. En todo caso, el acto de habla y el de la mirada plantean a un sujeto no preexistente a sus propias prácticas simbólicas.⁵

Pensar estas producciones textuales y visuales del yo asociadas a consideraciones de género se impone como un acto necesario en la contemporaneidad, en tanto la noción de “verdad” es puesta en entredicho, asumida como una convención cultural. Y, por lo tanto, más bien se trata de analizar cómo diferentes verdades luchan por imponerse. Al respecto, según Estrella de Diego, las verdades del discurso dominante han tenido mejor fortuna que las de las minorías sexuales. Es por ello que, para esta crítica, la pasión por la autobiografía ha impactado en los estudios de género, en tanto las mujeres no hemos contado tradicionalmente con una historia propia que nos colocara en la posición de sujetos con la potestad de narrar(se). Ese sujeto quebrado, puesto en cuestión, roto, y en pugna con la subjetividad dominante es la quintaesencia de la Modernidad y los géneros autobiográficos, los vehículos privilegiados de “ficciones de verdad”, lugares donde el sujeto se busca y se mira a sí mismo.⁶

2.1. Trazos biográficos y autobiográficos de una vida literaria (María Rosa Oliver).

2.1.1. Al principio fue la imagen

Si bien María Rosa Oliver trascendió como literata, ensayista y hasta periodista, no es un dato desestimable que algunas de sus tempranas intervenciones en el medio

⁵ *Ibid*, pp.84-85.

⁶ Estrella de Diego, *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, Madrid, Siruela, 2011, pp. 10 y 11.

gráfico se hayan expresado a través de retratos visuales. Como toda niña de clase media y alta, Oliver había sido formada en destrezas manuales y había sido educado su criterio estético. Tal como analiza Laura Malosetti Costa, en un abordaje pionero de las artistas plásticas de fines del siglo XIX, el entrenamiento artístico, es decir los conocimientos prácticos sobre plástica, bordado y otras habilidades manuales consideradas “artes de mujeres” eran un elemento indispensable en la formación de las jovencitas de clases adineradas, junto a las habituales enseñanzas que recibían en otras áreas como música o lenguas extranjeras.⁷ Una educación ecléctica que, en el caso de la familia Oliver, era mayormente delegada al buen criterio de institutrices y niñeras, quienes enseñaban conocimientos generales, prácticos y labores. María Rosa refiere en más de una ocasión en sus memorias -especialmente en el tomo dedicado a la niñez- sus precoces inclinaciones que, al tiempo que la alejaban de la costura y el bordado, tareas que enlazaban con el linaje femenino y eran connotadas como degradadas por su costado mercantil⁸, la acercaban a la literatura: “Leía libros de corrido mucho antes de poder saber la hora del reloj”.⁹ Cierta diletantismo admitido y hasta valorado para su clase y su género domina el posicionamiento oscilante de la joven Oliver en sus inicios: entre la escritura y el dibujo, entre la literatura y las consideradas “bellas artes”, sus intervenciones en formaciones ligadas al arte moderno y en revistas de orientación artística y literaria del

⁷Laura Costa Malosetti, “Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires” en *Voces en conflicto, espacios en disputa. VI Jornadas de Historia de las mujeres y I Congreso Latinoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, agosto de 2000, CD (2001).

⁸ Expresa el personaje de Oliver: “Yo en cambio, no bien me ponían un dedal sólo atinaba a impedir que se me cayese del dedo, indefectiblemente me pinchaba, y por más que me esmerara no lograba dar una puntada del mismo largo que la anterior. Mamá decía al ver mi torpeza:- No pareces hija mía –o peor aún- : No has de ser hija mía”. En: *Mundo, mi casa*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1995 [1965], pp. 114-115.

⁹ *Ibidem*.

período más que pergeñar un rumbo definido señalan de modo sinuoso algunas vías de exploración creativa y fundamentalmente estrategias de incursión en un espacio público definido como masculino.¹⁰ Un diletantismo en diversas áreas de actividad que, como bien afirma Julia Ariza respecto de las mujeres artistas en las primeras décadas del siglo XX, era un rasgo considerado esencialmente femenino y directamente proporcional a la condena de la excelencia en una sola vocación o profesión, privilegio de los varones.¹¹ Así, el caso de María Rosa Oliver, en virtud de una suerte de eclecticismo aristocrático, enlazaría con el de otras jóvenes de familias acomodadas cuyos inicios artísticos también fueron vacilantes entre la expresión visual y la escrita, como Norah Borges¹² o Silvina Ocampo.

¹⁰ Véanse, entre otros: Griselda Pollock, “Modernity and the spaces of femininity” en *Vision and Difference*, London, Routledge, 1988, pp. 70-127; Rita Felski, *The Gender of Modernity*, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1995; Francine Masiello, *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina Moderna*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997

¹¹ Julia Ariza examina, a partir de un desglose de elecciones temáticas y estilísticas, las estrategias de cuatro artistas que intentaron resolver las tensiones entre mostrar/decir y reprimir/enmascarar en su práctica profesional. Según Ariza, mientras la artista Ana Weiss buscó refundar el vínculo entre maternidad y profesión a través de la representación de sus hijos, Emilia Bertolé prefirió potenciar los aspectos sensuales de su pintura para superar la asociación de su obra con la mercantilización. Silvina Ocampo, por su parte, vivió la práctica pictórica como una imposibilidad tanto a nivel personal como social, inclinándose por la literatura como una zona donde localizar los contenidos socialmente más problemáticos de su propuesta estética. En tanto que Norah Borges recurrió a una poética de la inocencia para obturar los aspectos más modernos, y por ello objetables, de su elección vocacional. En: Julia Ariza, “Mujeres del arte. Diletantismo, profesionalización y modernidad en las primeras décadas del siglo XX en Argentina”, *Actas del Congreso 2012 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos*, San Francisco, California, 2012, mimeo.

¹² Norah Borges es la artista plástica que mayor atención crítica ha recibido dentro de las mujeres activas en el período de modernización artística durante la primera mitad de siglo XX. Su obra cuenta con estudios sobre su producción gráfica y pintura temprana¹² que destacan el equilibrio presente en la obra de la artista entre dos tendencias que se manifiestan de modo interrelacionado: la inscripción en cierta vertiente del “retorno al orden” y, a la vez, la deformación expresiva de la realidad mediante procedimientos que exploran en el mundo de la fantasía y de la imaginación. Véase: Patricia Artundo, *Nora Borges. Xilografías (1918-1921)*, Buenos Aires, 1989 (mimeo) y *Norah Borges: Obra Gráfica 1920-1930*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1993. Por su parte, May Lorenzo Alcalá arriesga que si bien las primeras incursiones de Borges en la estética de las vanguardias y sus colaboraciones como ilustradora en revistas alineadas en estas corrientes mostraron una apuesta innovadora, su carrera plástica seguiría derroteros más conocidos y convencionales, mucho menos arriesgados, que confirmarían su adecuación al deber ser de la pintura femenina de la época. En: May Lorenzo Alcalá, *Norah Borges: la vanguardia enmascarada*, Buenos Aires, Eudeba, 2009. Por otro lado, Roberta Quance y Fiona Mackintosh examinan la intersección entre las

Hacia finales de la década del 20, María Rosa Oliver colaboraría con una serie de retratos de mujeres –género considerado típicamente femenino, al igual que los bodegones con flores y frutas, las naturalezas muertas, los paisajes y los animales- en dos publicaciones orientadas al consumo de las mujeres: *El Almanaque de la Mujer* y *La novela semanal*. La primera era una revista anual de la que sólo se registran dos números: el primero en 1929 y el segundo al año siguiente. Editado por la Librería La Facultad, y bajo la dirección de Carlos Alberto Leumann y Pedro Miguel Obligado, el *Almanaque de la Mujer*, fiel a su género, reunía en sus páginas material heterogéneo: notas sobre arte, literatura, deportes, gastronomía y moda se combinaban con noticias estadísticas y culturales, calendarios anuales, conmemoración de santos, horóscopo y publicidades de artículos de lujo.¹³

Algunos dibujos de líneas depuradas y factura simple la muestran a ella de tres cuartos de perfil y a su hermana Malena en la misma pose. Idéntico corte a la garçon y una vestimenta de tonos plenos y factura simple eran los signos que las marcaban como jóvenes modernas, a tono con las tendencias de la moda que definía el perfil de la “nueva mujer” (IL. 13 y 14). La sutileza de los trazos del dibujo se corresponde con los rasgos

dimensiones verbal y visual en las obras en colaboración entre, por un lado, Norah Borges y dos poetas ligadas a la generación del '27, Concha Méndez y Carmen Conde, y, por otro, entre la pintora argentina y Silvina Ocampo. Mientras que en el pimer caso afirman que Borges recurre a figuras andróginas para problematizar cuestiones ligadas al género y a la sexualidad, en el segundo sostiene que apela a una iconografía devota (ángeles, santos) de corte “neo-clásica” que contrasta con el tono abiertamente irónico del poemario de Ocampo. En: Roberta Quance “Norah Borges Illustrates Two Spanish Women Poets” en Federico Bonaddio and Xon de Ros (eds.), *Crossing Field in Modern Spanish Culture*, Oxford, Legenda, 2003, pp. 54-66 y Fiona Mackintosh y Roberta Quance, “Speaking /Seeng Saints: Norah Borges and Silvina Ocampo Collaborate” en *Romance Studies*, Vol. 22 (2), July, 2004, pp. 149-163.

¹³La publicación *Almanaque de la Mujer* no cuenta, hasta el momento, con estudios específicos, excepto el tratamiento de algunos ejes puntuales que actualmente desarrolla Julia Ariza en: Trabajo final de seminario de doctorado: “Modos de construcción del público femenino en dos publicaciones periódicas ilustradas de Buenos Aires, *Para Ti* y *Almanaque de la Mujer* (1929-1930)”, 2011 (mimeo). Por lo demás, sólo se registran menciones aisladas. Véase: Patricia M. Artundo y Marcelo E. Pacheco (dir.), *Amigos del Arte, 1924-1942*, Malba-Fundación Constantini, 2008.

femeninos que se proponen resaltar: delicadeza, cierta fragilidad y un aire etéreo que se resuelve en una difuminación de las figuras del torso hacia abajo, volviéndose evanescentes.



13. María Rosa Oliver, *Autorretrato*



14. María Rosa Oliver, *Mi hermana Malena*

Por la misma época y, a juzgar por el grado de avance del retrato que figura en la imagen del artículo dedicado a Oliver, tal vez un tiempo antes de la colaboración para el *Almanaque de la Mujer* ésta había sido entrevistada para la revista *La novela semanal*, por J.M. Espigares Moreno¹⁴ (IL. 15 y 16). Como se sabe, *La novela semanal* fue un exitoso emprendimiento editorial, que descolló entre 1917 y 1927, dirigido a jóvenes de

¹⁴ El periodista y escritor J.M. Espigares Moreno se habría forjado una trayectoria como entrevistador en los medios. No sólo colaboró en *La novela semanal*, con entrevistas dedicadas a escritores y escritoras, sino que posteriormente sería uno de los interlocutores privilegiados de Uriburu, plasmando sus encuentros en un volumen titulado *Lo que me dijo el General Uriburu* (prólogo del General Francisco Medina), Buenos Aires, 1933. Véase: Sylvia Saitta y Luis Alberto Romero (comp.), *Grandes entrevistas de la Historia Argentina*, Buenos Aires, Punto de Lectura, 2002.

sectores medios y populares. Se trataba de esa literatura de barrio contemporánea a la vanguardia que, al decir de Beatriz Sarlo produjo un denso entramado de relatos urbanos que configuraron un verdadero imperio de los sentimientos.¹⁵

El artículo dedicado a Oliver formaba parte de la sección “Los artistas de nuestro gran mundo social”. Intercaladas con los intercambios dialógicos entre las preguntas de Espigares Moreno y las respuestas de Oliver, tres imágenes -dos de ellas retratos fotográficos tomados por otro (presumiblemente algún fotógrafo de la redacción) y la restante, un autorretrato en lápiz y carbonilla de Oliver- acompañaban el texto y construían una puesta en escena de cómo esta retratista-retratada era presentada en sociedad. A tono con la función que desde 1890 las fotografías venían cumpliendo en la prensa ilustrada cuando acompañaban los artículos que relataban las visitas a los talleres de los artistas, los retratos fotográficos de Oliver permiten examinar algunos de los clichés (y sus deconstrucciones) que se ponían en juego a la hora de definirla como artista y, muy especialmente, como artista mujer.¹⁶ Tanto el texto como las imágenes delinean un perfil particular de joven aristocrática que lograba congeniar aspectos en apariencia reñidos entre sí. La bajada del artículo, que anticipaba algunos de los ejes a tratar en el desarrollo, cifra las variables en tensión: “María Rosa Oliver, una niña de nuestra aristocracia que está obsesionada por el problema obrero y desea ardientemente conocer

¹⁵ Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Norma, 2000. Véase también: Margarita Pierini et.al., *La novela semanal (Buenos Aires, 1917-1927). Un proyecto editorial para la ciudad moderna*, Madrid, CSIC, 2004.

¹⁶ Sobre el modo en que se edificó socialmente la figura del artista en la prensa ilustrada de fines de siglo XIX y principios de siglo XX, véase: María Isabel Baldasarre, “La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada” en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comp.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 47-80.

la Rusia de los soviets. Mientras tanto, dibuja y escribe”.¹⁷ El ambiente y los atributos contribuyen a formar la imagen de artista. El entrevistador comienza la nota con una inquietud: “¿Es que María Rosa Oliver no es coqueta como todas las niñas bonitas?”. Y describe el escenario donde se encuentra Oliver: “desde la chimenea hasta el artesonado, desde los severos anaqueles hasta la amplia mesa de trabajo, todo parece hecho al recio gusto de un hombre fuerte. Cada objeto, la disposición de todo, en fin da allí la sensación de un espíritu varonil y laborioso”. Para componer sus piezas artísticas y ensayos literarios Oliver elige el escritorio del padre, Don Francisco José Oliver, Ministro de Hacienda durante la presidencia de De La Plaza, hombre público, catedrático de Derecho. Para Espigares, el talento de la joven Oliver solo puede explicarse por esa herencia paterna. Pero además de esas destrezas en las artes, esta niña de clase alta “curiosamente” se interesaba por los problemas obreros y dictaba cátedra en las fábricas. El entrevistador inquiere desconcertado si se trata de cátedra de dibujo, a lo que Oliver responde: “No, no, cátedra social. Les hablo de acontecimientos de resonancia mundial, de actualidades, de asuntos diversos que puedan tener vinculación con la preparación de su cultura”. Se produce un silencio. Una nota que tenía como propósito inquirir en la pericia artística de una jovencita de alta sociedad, modelo a admirar por las lectoras de una revista popular, termina desviando el eje hacia lo que a Oliver le preocupa: una inquietud por lo social cuya importancia no se resume, no se advierte ni se refleja en sus tímidas intervenciones,

¹⁷ J.M. Espigares Moreno, “Los artistas de nuestro gran mundo social” (entrevista a María Rosa Oliver) en *La novela semanal*, ca. 1920-30, p.56 en *María Rosa Oliver Papers, circa 1899-1997 (bulk 1930-1975)*, box 9, folder 1, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

ya literarias ya artísticas, en las páginas de la prensa. Habrá que esperar unas décadas para que Oliver decida conjugar experiencia política y expresión literaria en sus memorias.



15/16. Entrevista a María Rosa Oliver para *La novela semanal*, ca. 1920-30

2.1.2. *La escritora “sin obra”*: fragmentos dispersos de un proyecto futuro

En los tempranos sesentas, a poco de haber comenzado a escribir el primer tomo de memorias de los tres que componen su obra más orgánica y proyecto de largo aliento, María Rosa Oliver reflexionaba, en un discurso pronunciado como homenaje a Ernest Hemingway, sobre las motivaciones que la habían impulsado a embarcarse en la empresa de contar su vida.¹⁸ Una necesidad imperiosa se evidencia a lo largo de su disertación: el tiempo apremiaba a una escritora que, no sin cierta pudicia, se asumía, en su madurez,

¹⁸ María Rosa Oliver, “El hoy y el recuerdo (y la vocación de ser escritor)”, ca. 1961, 29 pp. (mimeo), en *María Rosa Oliver Papers, circa 1899-1997 (bulk 1930-1975)*, box 1, folder 5, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

“sin obra”. Porque a expensas de la numerosa cantidad de artículos, notas y ensayos que, a lo largo de los años de actividad, había ido publicando en diversos medios (periodísticos, culturales, políticos) y que “amarilleaban los diarios y revistas en que aparecieron”¹⁹, Oliver sentía que no había producido aún ningún trabajo sustancial que se ajustara a los géneros literarios consagrados en el campo literario del momento.²⁰ Esa exigencia de contar con una publicación importante provenía de diferentes agentes y la apremiaba desde distintos frentes. Se insinuaba agudamente cuando, al ser entrevistada por algún periodista, éste requería sus datos biográficos y, entonces, le preguntaba cuántos libros había publicado hasta el momento. Oliver se limitaba a consignar, “bastante abochornada”²¹, sólo dos: *Geografía Argentina*²² y “*Lo que sabemos hablamos...*” *Testimonio sobre la China de hoy*. Pero, sobre todo, el requerimiento -ya explícito, ya velado- se volvía apremiante cuando provenía de sus pares, los círculos literarios en los que Oliver participaba, especialmente del grupo que se nucleaba en torno a *Sur*.

¹⁹ Ibidem, p.1.

²⁰ Un curriculum vitae fechado en los años 70 se refiere a esta profusión escrituraria que, sin embargo, aún no había coagulado en la “gran obra”: “En 1949, cuando se vislumbra el peligro de una guerra atómica, acepta formar parte del Consejo Mundial de la Paz. Va a URSS, China, Ceylán y la India. Publica artículos en *La Nación*, *Europe* (Francia), *Sur*, *The Interamerican Monthly* (Washington), *Revista de la Universidad* (Caracas) *The Ceylon News*, Ceylan, *La mujer soviética*, (Moscow) *The Hollywood Quaterly*, Universidad de California del Sur”. Y concluye, elocuentemente: “De haber tenido tiempo de reunir todo ese material disperso, hubiera podido publicar tres libros más”. En: Oliver, María Rosa, Curriculum vitae, TMs [1970s], 2pp., *María Rosa Oliver Papers, circa 1899-1997 (bulk 1930-1975)*, box 1, folder 6, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

²¹ María Rosa Oliver, “El hoy y el recuerdo (y la vocación de ser escritor)”, *op. cit.* p. 1.

²² *Geografía Argentina*, Buenos Aires, 1939, fue uno de los cuatro volúmenes publicados por Editorial Sudamericana en una colección infantil inaugurada, a poco de comenzar su labor editorial. El texto era de María Rosa Oliver y las ilustraciones de Horacio Butler. Los otros volúmenes eran: *Historia del General San Martín* (texto de Julio Rinaldini, ilustraciones de Antonio Berni), *El niño Dios* (texto de Leopoldo Marechal, ilustraciones de Ballester Peña) y *Alí-Baba y los 40 ladrones* (adaptación de Álvaro Guillot Muñoz, ilustraciones de Toño Salazar), todos publicados en 1939.

En su discurso -de a ratos confesional, de a ratos ensayístico-, Oliver pergeñaba una explicación de su “vocación literaria” tardía, amparándose en su constante compromiso político -en la lucha contra el nazi-fascismo, el racismo y la defensa de la Paz-, que la habría mantenido demasiado ocupada para hacer “literatura por literatura”.²³ En esa afirmación resuena claramente la polarización entre literatura gratuita y literatura comprometida, debate que dominara el campo intelectual de los años 50 y 60, influenciado por el paradigma del realismo socialista y la diseminación de las tesis sartreanas.²⁴ Ejemplos de una y otra vertiente eran citados por Oliver, como estrategia para entrar en sintonía con una genealogía literaria en la que modestamente pretendía inscribirse, y a los cuales erigía en modelos de escritura autobiográfica. Así, Máximo Gorki a través de su *Días de infancia* -testimonio de la vida obrera y campesina de la Rusia de las últimas décadas del siglo XIX narrado desde la perspectiva de un niño-, aparecía como el referente más conspicuo de una literatura comprometida con lo social. Pero es en *Memorias de una muchacha acomodada*²⁵, de Simone de Beauvoir, el relato de esa “burguesita afrancesada”²⁶ que tomaba conciencia de su posición privilegiada de clase donde Oliver hallaba una figura en la cual reflejarse. Porque durante su juventud concedía haber llevado un diario, al que definía como “página- espejo de vidrio y azogue” de una muchacha de la aristocracia y luego había decidido pasar a la crítica literaria de lo escrito por otros y a la redacción de manifiestos, arengas y discursos para asambleas o congresos.

²³ María Rosa Oliver, “El hoy y el recuerdo (y la vocación de ser escritor)”, *op. cit.* p.3.

²⁴ Jean- Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?*, 1948.

²⁵ El título original en francés era *Memoires d'une fille rangée*, editado en Paris por Ed. Gallimard, 1958.

²⁶ María Rosa Oliver, “El hoy y el recuerdo (y la vocación de ser escritor)”, *ob. cit.* p.6.

Es en los “resquicios de esa literatura de lucha”, donde Oliver despuntaba su pluma literaria, con pequeñas intervenciones de narrativa en diarios o revistas.

Gran parte de esas incursiones formarían parte del bagaje tácito, del sustrato de experiencias que darían cuerpo a su obra futura. Un corpus de relatos de corte costumbrista que relatan su infancia de niña acomodada en Buenos Aires, en su casa de campo o en los lugares de veraneo que frecuentaba su familia -titulados “Encuentro con el mar”, “El olor a casa de campo”, “Navidades porteñas” o “Buenos Aires en verano” y publicados en la sofisticada revista *Saber Vivir*²⁷- coinciden casi enteramente con capítulos del primer tomo de las memorias, *Mundo, mi casa*. La narración de esas costumbres y disfrutes de clase que Oliver se encarga de describir y juzgar desde la edad adulta se corresponden, según Nora Catelli, con el diseño de una estrategia de corrección histórica y política que guía el recorrido de las memorias: en ellas Oliver plasma el camino ideológico que transitó desde su inserción en los grupos de buena sociedad hasta una suerte de “superación” de esos condicionamientos de clase en sus elecciones adultas, primero a través de la política cultural de *Sur* y luego en las políticas de izquierda del orbe comunista clásico.²⁸

Otra zona de su producción, la de veta ensayística, se plasmó en una serie de artículos críticos y reseñas sobre la narrativa norteamericana de entreguerras, tema que se tratará en el próximo capítulo. Las reflexiones vertidas en esos textos sobre la literatura, la política y la cultura de Estados Unidos, así como las cartas que Oliver escribe a su

²⁷María Rosa Oliver, “Encuentro con el mar”, nro.7, febrero de 1941, pp.18 y 19; “El olor a casa de campo”, nro. 8, marzo de 1941, pp. 20 y 21; “Navidades porteñas”, nro.17, diciembre de 1941, pp.22 y 23; “Buenos Aires en verano”, nro.19, febrero de 1942, pp. 32 y 33.

²⁸“La veta autobiográfica” en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la Literatura Argentina. El oficio se afirma*, Tomo 9, Buenos Aires, Emecé, 2004 y *En la era de la intimidad* (seguido de *El espacio autobiográfico*), Rosario, Beatriz Viterbo, 2007, pp. 156-158.

madre mientras se encuentra en misión cultural en el país del norte, conforman un material privilegiado para la reconstrucción del pasado. En el tercer tomo de las memorias *Mi fe es el hombre*, Oliver reproduce párrafos completos de ese intercambio epistolar. Recurre a ese reservorio de la memoria personal, plasmada en el registro íntimo que el vínculo entre una hija y su madre habilita, para reelaborarla y exponerla en el dominio público. Contemporáneamente a su trabajo como asesora cultural en Washington, en la década del 40 fue elaborando borradores, preparando una obra futura que reuniera esos fragmentos dispersos de vida, de testimonio y de escritura.²⁹

2.1.3. *La vida propia, la vida de los otros.*

En su interés por analizar la relación entre la literatura y otros sistemas en la cultura, la crítica literaria ha acuñado la expresión “vida literaria” para dar cuenta del contexto o la infraestructura en que las obras literarias se producen y circulan. Las vidas literarias son las vidas de los que escriben literatura. Biografías, autobiografías, semblanzas, memorias, testimonios no solo explican, descifran o clasifican, sino que también permiten tomar contacto con una voz y una figura de autor. Esa promesa de un contacto inmediato, de una forma de relacionarse con el mundo sensible, mediada por la negociación con las imágenes³⁰, halla su expresión en la figura del retrato.

²⁹Borradores rubricados como “Frío en el trópico”, “Washington for the duration”, “La sal de la tierra Puebla, México” y “México en mi recuerdo (1944- 1946)”, por ejemplo, son algunos de los tramos que componen *Mi fe es el hombre*. María Rosa Oliver, *Mi fe es el hombre: drafts of chapters, AMs, TMs and TMss*, *María Rosa Oliver Papers, circa 1899-1997 (bulk 1930-1975)*, box 1, folder 1, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

³⁰Emanuele Coccia elabora una lúcida teoría de lo sensible que se presenta como inescindible de la comprensión filosófica de las imágenes. Para Coccia, la vida sensible puede definirse como una forma de relacionarse con las imágenes, la capacidad de producir, apropiarse e interactuar con ellas, tanto individual como colectivamente. En: Emanuele Coccia, *La vida sensible*, Buenos Aires, Marea, 2011.

Las memorias de María Rosa Oliver comparten ciertas características de los retratos. Michel Beaujour ha analizado la plasmación de este género en la literatura a partir de la categoría de “autorretrato literario”. Se trata de un tipo muy antiguo, ignorado y marginalizado – o incluido entre los ensayos - por las poéticas modernas. El rasgo que lo distingue de la autobiografía es la prevalencia dada a lo temático por sobre lo estrictamente cronológico.³¹ A través de sus memorias Oliver no solo cuenta qué es lo que hizo sino quién fue y quién es.

Esos tres tomos de Oliver dan cuenta de la persistencia de las huellas de las cosas – los recuerdos de la infancia, la adolescencia y la temprana adultez - en un rompecabezas en el que las piezas se engarzan entre sí. Beaujour detecta las raíces del autorretrato en la enciclopedia medieval, en las Artes de la Memoria. Es una enciclopedia abierta cuyo modelo es el del *Ad Herennium* - parte de un manual de retórica - y su esquema básico es el de *locus* ordenados según una imagen tópica en los cuales se destacan imágenes. Así, en las primeras páginas del tomo inicial Oliver expresa: “Un sitio, nunca el tiempo, ayuda a mi memoria. A mi infancia la recuerdo como una geografía. Sin habitantes su color y sus límites se borrarían. Pero los pobladores de las áreas coloreadas traspasan los lindes de una manera caprichosa, antojadiza, totalmente opuesta a la bien regulada, como el juego de ajedrez, con que entran y salen de escena los personajes teatrales”.³² En la memoria del escritor también forman parte de esa enciclopedia, como veremos, los discursos que lo marcaron: sus lecturas.

³¹Michel Beaujour, *Miroirs, d'encre. Rhetorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

³²María Rosa Oliver, *Mundo, mi casa*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1995 [1965], p.6.

Pero fundamentalmente Oliver narra esa vida literaria a partir de pinceladas biográficas y autobiográficas que delinean quién fue en cada contexto, en cada círculo de sociabilidad en el que actuó, en cada situación vital. Pero pintarse a sí mismo no es simplemente representar el cuerpo y el rostro que se perciben en el espejo. La escritura alfabética no permite descubrir una figura de una sola vez, a través de la mirada. Para responder a la pregunta de ¿quién soy?, el autorretratista no puede limitarse a describirse físicamente o sólo enumerar sus virtudes y defectos. Es así que Beaujour plantea que al tomar la pluma, el autorretratista experimenta la experiencia del vacío, la ausencia de sí.³³

¿Cómo salva ese vacío? ¿Cómo opera en Oliver el autorretrato como espejo del yo y espejo del mundo? Si el principio del anacronismo rige todo relato donde lo retrospectivo es el eje fundante, Oliver exaspera ese choque temporal buscando atajos que enfatizen a la infancia como la instancia matriz de formación de su carácter. Algunos gestos prematuros se muestran como indicios del distanciamiento ideológico futuro que la separará de su familia. De niña se preguntaba por los orígenes mestizos de su familia, resultado de cruces entre nativos y españoles “segundones” que habían escapado de la ley y de la miseria, “mulateando” a su propia estirpe. O detectaba el protocolo que regía en su casa con las visitas: un ritual de medias sonrisas e inclinaciones de cabezas era el prelude de largas horas de conversación sobre estancias y negocios. Concentrada en sus juegos, pero atenta a los diálogos de los mayores, la pequeña Oliver “ya no dudaba de que el motor de todo su juego era el dinero”.³⁴

³³ *Ibid*, p.9

³⁴ *Ibid*, p.104.

Otra imagen de niña la muestra en una fotografía sacada por un amigo de la familia. En ella, la adulta se reconoce: “(...) soy yo la que con cara de gitana, rizos sueltos sobre la frente y medio cuerpo fuera del marco de un guiñol, desmiente con los ojos quemantes de energía a las manos unidas en ademán de humilde plegaria”.³⁵ Imagen engañosa, la mirada indisimulable revela lo que la pose corporal esconde. Pero además la figura de la gitana cifra una actitud vital que Oliver tendrá a lo largo de su recorrido biográfico: itinerante, viajera, sin anclajes que la amarren a ningún lugar fijo físico o simbólico. Esa mirar desde adentro y afuera a la vez marca su posicionamiento limítrofe, incómodo no del todo consciente que prefigura el lugar bisagra en el que se colocaría en otros contextos. Hay una fotografía célebre del grupo Sur de 1931. En ella se ve distribuidos a lo largo de la escalera geométrica de Le Corbusier a muchos de los integrantes: Borges, Gironde, Henríquez Ureña, Mallea, Ocampo, de Torre, Norah Borges, entre otros. La estampa de María Rosa se ubica en el extremo inferior de la escalera, como nexos que articula, según Álvaro Fernández Bravo, al grupo con el exterior, con las redes intelectuales que tendió en todo el mundo.³⁶ Ese lugar a punto de escaparse del plano, casi marginal, también es sintomático del posicionamiento político que Oliver asumiría hacia la década del 30, cuando su militancia de izquierda la alejara cada vez más del grupo y en especial de su amiga y co-fundadora de la revista, Victoria Ocampo. Un lugar que la haría frecuentar a los intelectuales más tibios frente al conflicto europeo, a la par que a los grupos más radicalizados; a las damas de alta sociedad de Amigos del Arte y a las mujeres obreras en las fábricas a la vez.

³⁵*Ibid*, p. 112

³⁶Álvaro Fernández Bravo, “Introducción a *Mi fe es el hombre*” en María Rosa Oliver, *Mi fe es el hombre*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2008 [1981], pp. 9-16.

El autorretrato, plantea Beaujour, “es un tipo de discurso que anticipa su texto desnudando – o dramatizando deliberadamente – los procedimientos dialécticos y las operaciones semánticas y lingüísticas que lo engendran. El autorretrato se constituye mostrando su juego”.³⁷ De esta forma, la estilización es cita y yuxtaposición de citas que nombran una “nebulosa”: la vida. La misma lógica de mosaico de imágenes, alusiones y referencias que irán conformando los fragmentos dispersos con los que Oliver fraguó una obra y una imagen de sí tratando de distanciarse, en forma reactiva, de la muchachita que tímidamente se reflejaba en el espejo, “vidrio de azogue”.

2.2 Del ejercicio plástico al guiño indiciario (Grete Stern)

Cuando se le preguntaba a Grete Stern por el origen de su interés en la fotografía, rememoraba una exposición de Edward Weston y Paul Outerbridge que había circulado por Alemania en la década del 20. Las tomas expuestas allí la habían impactado fuertemente por su capacidad de representar el cuerpo humano en sus mínimos detalles.³⁸ Esa fascinación no era nueva: confluía con las percepciones que conservaba de los retratos de Durero y su discípulo Baldung Grien, motivo que animó a la joven Stern a interesarse en la fotografía. Es así que en 1927, aconsejada por Umbo (Otto Umbehr) se acercó a Walter Peterhans, un fotógrafo que por ese entonces enseñaba en la Bauhaus de Berlín.³⁹ Tras el ascenso del nacional-socialismo Peterhans integraría la legión de artistas

³⁷Michel Beaujour, *op cit*, p. 16

³⁸Jorge Ben Gullco, “Stern” de la serie “Pintores Argentinos del siglo XX”, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, pp. 2-3.

³⁹Walter Peterhans (1897-1960) realiza estudios de matemáticas, filosofía e historia del arte en Munich y Göttingen. En 1927 inaugura el taller de fotografía en Berlín luego, desde 1929 hasta 1933, se desempeña como director de la sección de fotografía en la Bauhaus hasta el cierre de la escuela. Su activa participación en exposiciones fotográficas de la época, sumada a su labor institucional y a la publicación de libros en la

de esa institución que, perseguidos por el régimen político, se exiliaría en Estados Unidos.⁴⁰

Con Peterhans Stern se inició en un nuevo camino de entrenamiento en la visión fotográfica: aprendió el tratamiento específico de la imagen, examinó la perspectiva, atendió a las propiedades plásticas y morfológicas de los objetos, prestó particular atención al punto de vista y a los procedimientos propiamente técnicos de captura y fijación. En las clases de Peterhans, Stern conoció a quien sería su compañera y socia en el estudio integral de diseño, fotografía y publicidad que inauguró en 1929, Ellen Auerbach.⁴¹ El estudio *Ringl & pit*, cuyo nombre derivaba de los apelativos infantiles de Grete (Ringl) y Ellen (Pit), representó una empresa novedosa en el ámbito publicitario alemán de entreguerras, una esfera de actividad en pleno proceso de modernización que comenzaba a apelar a la fotografía como dispositivo de representación y forma de comunicación visual que paulatinamente desplazaría y terminaría por reemplazar a la ilustración.

especialidad lo convirtieron en uno de los referentes insoslayables de la fotografía alemana de los años 20 y 30. Véase, entre otros: *Walter Peterhans. Fotografien 1927-38* (textos de Inka Graeve), Museum Folkwang, Essen, 1993.; Magdalena Droste, *Bauhaus (1919-1933)*, Taschen, Madrid, 2006.

⁴⁰Junto a Ludwig Mies van der Rohe y Ludwig Hilberseimer, Walter Peterhans formaría parte de los antiguos miembros de la Bauhaus que integraron el cuerpo docente de la Escuela de Arquitectura del Armour Institute. Véase: Elaine S. Hochman, *La Bauhaus. Crisol de la Modernidad* (Trad. Ramón Ibero), Barcelona, Paidós, 2002.

⁴¹Ellen Rosenberg (1906-2004). Desde principios de la década del 20, lleva a cabo estudios de escultura en la Escuela de Bellas Artes de Karlsruhe y en la Academia de Bellas Artes de Stuttgart. En 1929 se traslada a Berlín, donde estudia fotografía en los talleres de la Bauhaus. Allí conoce a Grete Stern, con quien abre el estudio de fotografía, diseño y publicidad *Ringl & pit*. Ante el avance del nacionalsocialismo, Rosenberg emigra con quien fuera su esposo, Walter Auerbach (de quien adopta el apellido), primero a Tel Aviv, pasa por Londres y luego a Estados Unidos, destino definitivo. A lo largo de su vida, la fotógrafa realiza varios viajes a México (junto al también fotógrafo Eliot Porter), Argentina, Colombia, Grecia y Mallorca, que documenta en fotos de paisajes, escenas callejeras, estudios de personas y retratos. Hacia 1965 abandona definitivamente la fotografía y comienza a trabajar como terapeuta infantil. Véanse, entre otros: Peracaula, Lourdes (coord.), *Ellen Auerbach, La mirada intuitiva*, Barcelona, Fundació “la Caixa”, 2002; *Ringl & pit. Grete Stern, Ellen Auerbach* (textos de Ute Eskildsen y Susanne Baumann), Museum Folkwang, Essen, 1993; Ellen Auerbach, *Berlin, Tel Aviv, London, New York, Munich & New York*, Prestel, 1998.

El contacto de Grete Stern con Walter Peterhans la había aproximado a los lineamientos de trabajo y postulados de la Nueva Objetividad. Para esta corriente, era fundamental la definición de los principios que permitían construir la imagen fotográfica. La comprensión de los valores formales de los objetos, el aprendizaje de un método y el conocimiento perfecto de los procesos ópticos y químicos que involucraba la práctica fotográfica eran considerados valores esenciales.

Ya en su etapa de desarrollo profesional independiente, una vez emigrada a la Argentina, la fotógrafa se inclinó hacia la abstracción y el análisis de valores estructurales de objetos, personas o paisajes. El interés por reproducir rostros, aquel que había motivado tempranamente su contacto con la fotografía, la acompañaría durante todo su trayecto artístico. En una entrevista afirmaba:

Como siempre me interesó la figura humana, especialmente los rostros, comprendí que el dibujo (algo que yo practicaba desde adolescente), no podía encerrar toda la gama de posibilidades que brindaba una película de celuloide bien trabajada. Luego de estudiar profundamente las caras serias y afiladas que delineaban los dibujantes alemanes en la Edad Media, me decidí a emprender un estudio más metódico del arte fotográfico.⁴²

Los retratos conformaron una de las zonas más densas y sustantivas de la producción fotográfica de Stern, que desarrolló en forma sostenida desde la década del 20 hasta que se retiró de la actividad profesional hacia mediados de los años 90. Fueron el motivo de su primera exposición individual en 1943 (Buenos Aires, Galería Müller) y, a

⁴²Reportaje de Lilian Novelli en *Siete Días*, Nro. 274, 20 de agosto de 1972 en Luis Priamo, *Grete Stern. Obra fotográfica en la Argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995, p.17

lo largo de los años, engrosaron un friso visual que constituye un archivo con los rostros protagónicos de la intelectualidad argentina, al tiempo que permiten reconstruir la trama de relaciones y afinidades que ella fue urdiendo en el medio local.⁴³ Podría plantearse que siguen una deriva expresiva que parte del interés por un estudio morfológico sensible y se inclinan progresivamente a enfatizar su carácter indiciario.

La teoría actual del medio fotográfico retoma la noción peirceana de índice para pensar la fotografía. Roland Barthes⁴⁴, Rosalind Krauss⁴⁵ y Philippe Dubois⁴⁶, entre otros, analizan el estatuto de la imagen fotográfica a partir de las alcances de esa noción.

Recordemos que para Peirce :

(...) el signo indicial [...] refiere a su objeto no tanto por alguna similitud o analogía con éste, ni porque esté asociado con caracteres generales que ese objeto poseería, sino porque está en una conexión dinámica (incluyendo espacial) tanto con el objeto individual, por un

⁴³Los retratos de Stern fueron expuestos en diversas muestras individuales y grupales destinadas a ese género en particular, y publicados en varios catálogos. Dentro de las exhibiciones más destacadas se encuentran: a) individuales: Grete Stern, *Retratos*, Amigos del Arte, Montevideo, 1944; Grete Stern, *Retratos de Grete Stern. Fotografías de los años 1932 a 1952*, Casa del Escritor, SADE, Buenos Aires, 1952; Grete Stern, *Retratos*, Asociación Mariano Moreno, Paraná, Entre Ríos, 1954; Grete Stern, *Retratos*, Librería Atlántida, Buenos Aires, 1971; Grete Stern, *Retratos (1927-1972)*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1972; Grete Stern, Presentación del libro de *Retratos* de La Azotea, Editorial Fotográfica, 1988 (esta muestra se repite al año siguiente en la Sala Augusto Schiavoni de Rosario auspiciada por la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario y La Azotea, Editorial Fotográfica), Grete Stern, *Portraits, 1930-1950*, Galerie Viviane Esders, Paris, 1989, Grete Stern, *Retratos*, Galería Principium, Buenos Aires, 2003; b) colectivas: *El retrato: maestros contemporáneos*. Grete Stern, Annemarie Heinrich, Horacio Coppola, Anatole Saderman, Teatro Municipal General San Martín, Buenos Aires, 1985.

⁴⁴Roland Barthes, “El mensaje fotográfico” [1960], “Retórica de la imagen” [1964] en *La semiología*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, pp.115-40; *La cámara lúcida, Notas sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós, 2003 [1980].

⁴⁵Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos* (Traducción: cristina Zelich), Barcelona, Gustavo Gili, 2002 [1990].

⁴⁶Philippe Dubois, *El acto fotográfico y otros ensayos* (Traducción: Víctor Goldstein), Buenos Aires, La marca editora, 2008 [1990].

lado, como con los sentidos o memoria de la persona para quien sirve de signo, por el otro.⁴⁷

Los signos indiciales tienen una relación de contigüidad material con su objeto, son testimonio de una presencia, son la traza, su rastro. Al ser una huella material de lo real, una emanación química del objeto capturado por el dispositivo, la fotografía puede considerarse, entonces, un signo indicial y no solo una imagen semejante.

Mientras que para Roland Barthes la fotografía en un primer momento es puro indicio, huella, denotación “mensaje sin código”⁴⁸, Philippe Dubois relativiza este referencialismo, al considerar el antes y el después de la toma fotográfica. Para él, el principio de traza sólo representa un momento en el proceso fotográfico. Antes y después de él, hay gestos codificados culturalmente que dependen de decisiones humanas. En el momento anterior están involucrados: el encuadre, la iluminación, el punto de vista, la altura, el ángulo de la cámara, la elección del tema; en el posterior, el revelado, el tiraje, los circuitos de difusión.⁴⁹

En la interpretación de la serie retratística de Grete Stern considero central la relación metonímica que se establece entre el referente y su huella en papel: la huella luminosa. Porque las decisiones estéticas de Stern -a quién retrata y qué técnicas y recursos fotográficos emplea- fueron también y fundamentalmente tomas de posición política. Sin embargo sabemos, siguiendo a John Berger, que el contenido de una fotografía se deriva de una relación con el tiempo: la elección de fotografiar no se

⁴⁷Charles Sanders Peirce, *Philosophical Writings of Peirce*. Justus Buchler, Dover Justus Buchler (ed.) New York, 1955. La traducción es mía.

⁴⁸Roland Barthes, “El mensaje fotográfico” *op. cit.*

⁴⁹Philippe Dubois, *El acto fotográfico y otros ensayos*, *op. cit.* pp.49-50

establece (o no solo) por fotografiar al sujeto x o y, sino por fotografiar el momento x o y. Es aquí cuando las fotografías representan un “mensaje” del acontecimiento que registran: “La urgencia de este mensaje no depende enteramente de la urgencia del acontecimiento, pero tampoco es independiente a este”.⁵⁰ Las fotografías de Stern, en virtud del principio indexical, funcionan como testimonio, certifican la existencia de una coyuntura histórica precisa y de algunos de sus protagonistas.

A través del registro sobre la placa sensible, Stern documentó la existencia de aquellos con los que compartió espacios artísticos, políticos, intelectuales comprometidos en la lucha contra los regímenes totalitarios, en el marco amplio de la cultura de izquierdas. Desde la llegada a Buenos Aires en 1935 había establecido lazos con un colectivo de artistas modernos argentinos, emigrados o hijos de emigrados que se pronunciaban contra los fascismos, integrado por: Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni, Clément Moreau, Demetrio Urruchúa, Luis Falcini y Raquel Forner, entre otros.⁵¹ Como he analizado, un *corpus* considerable de los retratos a ellos referidos fueron publicados en revistas de signo antifascista, espacios discursivos que potenciaron su impronta política.⁵²

Para llegar al afianzamiento de Stern como retratista, es necesario remontarse a sus inicios profesionales en Alemania. Analizar en perspectiva sus elecciones estéticas permitirá comprobar el desplazamiento que se produce del estudio del rostro en tanto objeto de experimentación plástica, al interés por indagar en el vínculo entre imagen e identidad. Si, como afirma Paola Cortés-Rocca, la historia del retrato fotográfico es la

⁵⁰ John Berger, *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006[1968], p.10.

⁵¹ Diana Wechsler, “El exilio antifascista. Clement Moreau y Grete Stern” en *Indice. Revista de Ciencias Sociales*. Buenos Aires, Centro de Estudios Sociales Daia, nro. 25, 2007, pp.187-201.

⁵² Véase Cap. 1.

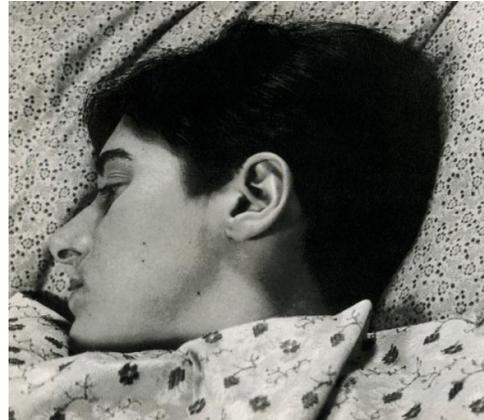
historia de un desarrollo técnico que permite gradualmente que el rostro monopolice la escena del retrato⁵³, vemos que la apuesta expresiva de Stern parecería seguir un camino inverso o, tal vez, alternativo. Del *close up* de sus primeros retratos berlineses a los planos más generales de los realizados en la Argentina, su recorrido señala otra dirección en la lógica que vincula representación, sujeto y rostro.

2.2.1. A la búsqueda de un estilo

Stern comenzó su línea retratística en sus tempranos inicios en Berlín, con algunos estudios de cabezas y los primeros ensayos de retratos tomados en el estudio *Ringl & pit*, por medio de los cuales exploraba la morfología del cuerpo humano. El análisis minucioso del modelo, la exactitud y precisión en la toma, la omisión de detalles accidentales o superfluos, la ausencia casi total de fondo o decorado, la búsqueda de cierto carácter neutro en las composiciones, así como la utilización de una iluminación natural que evitaba los efectos de claroscuro pronunciados, son algunas de las marcas de identidad que aluden claramente a los aprendizajes de fotografía en la Bauhaus, bajo a las enseñanzas de Peterhans. En el estudio berlinés, Stern y su compañera Auerbach profundizaron dichos aprendizajes mediante la práctica con retratos a personas de su círculo íntimo o a modelos anónimos. Se trata, en la mayoría de los casos, de “retratos-objeto” en los cuales lo que predomina es el interés por las formas externas y por la plasticidad. La experimentación con la figura, masculina o femenina, en el espacio visual. Muchos de ellos exponen cabezas ladeadas o inclinadas sobre géneros y cojines, práctica

⁵³ Paola Cortés-Rocca, *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*, Buenos Aires, Colihue, 2011, pp. 41 y 42.

compositiva a la que su maestro las tenía acostumbradas y en la que ellas mismas, a su vez, habían posado como modelos (IL 17 y 18).



17. Grete Stern, *Sin título* (Herrenbildnis), sin fecha

18. Grete Stern, *Sin título*, ca. 1929

En sus primeros ejercicios de entrenamiento visual, Stern y Auerbach siguieron los lineamientos de fotografía experimental propuestos por Peterhans, que suscribían a la vertiente expresiva que tanto la Nueva Visión como la Nueva Objetividad planteaban para el tratamiento del rostro: considerarlo con el mismo estatus de un objeto, desprovisto de todo contenido o significado determinado.⁵⁴ Aunque se tratara de imágenes de sujetos familiares -las fotografías mismas o allegados a ellas- esos retratos se construyeron desde un distanciamiento. No hay empatía deliberada entre retratado y retratista ni voluntad alguna de sugerir connotaciones por fuera de lo que figura en la superficie de la

⁵⁴ Luz Gyalui, C., *Grete Stern. Une élève du Bauhaus en Argentine*. Memoria de tesis de maestría, Paris IV, Sorbonne, 1997-1998 (mimeo), p. 48.

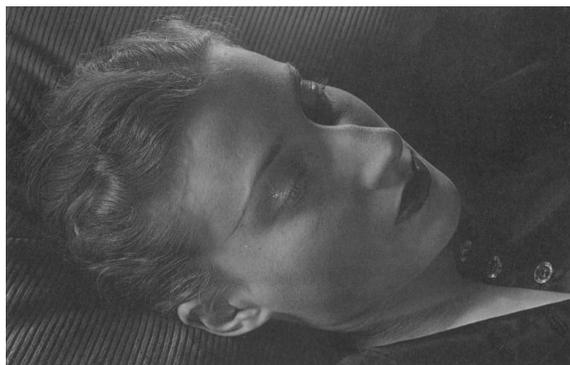
fotografía. Los rostros no miran al dispositivo, tampoco establecen contacto visual con otros seres. Son retratos que plantean imágenes de líneas depuradas y definidas, figuras levemente hieráticas. (IL. 19 y 20).



19. Ringl & Pit, *Walter Auerbach dormido*, 1930 20. Ringl & pit, *Walter y Ellen Auerbach*, 1930

Algunos de los retratos de esa época fueron reapropiados como auto-citas por Stern en décadas posteriores, cuando participara en la columna de consultoría psicológica, “El psicoanálisis le ayudará”, de la revista *Idilio* (1948-1951). *Mujer* (IL.21), por ejemplo, es uno de los estudios de la etapa europea, incorporado al fotomontaje “Los sueños de autorreproche” (*Idilio* nro. 119, IL.22), con adaptaciones que tienden a enfatizar el tono dramático de la historia narrada. La imagen original fue rotada e intervenida con una grafía de difícil decodificación en la frente de la figura femenina; el maquillaje de la joven fue retocado con evocaciones estéticas expresionistas y se modificó la iluminación del original para destacar los rasgos faciales. La gestualidad denota un aire melancólico y resulta afín al motivo del relato: la soñante se encuentra

perpleja porque su “rostro habla”, exhibe aquello que ella prefiere callar; en la frente lleva escritos sus sentimientos como mandatos. Resulta sugerente que, a contrapelo de la línea estética que caracterizó los retratos de Stern, renuente al retoque y al detalle embellecedor, en esta ocasión ella haya optado por exasperar tales procedimientos como recurso que entra en concordancia visual con el tono melodramático que domina la escena, un tipo de sensibilidad plasmada en los rostros de las estrellas de la pantalla grande, figuras que de modo profuso poblaban las páginas de *Idilio*.



21. Grete Stern, *Mujer*, 1934 (Londres) 22. Grete Stern, “Los sueños de autorreproche”, 1951

2.2.2. *Retratos de una comunidad intelectual*

En 1933, luego del arribo de Hitler al poder y del cierre de la sede de la Bauhaus en Berlín, Grete Stern decide emigrar hacia Londres, más precisamente a St. John’s Wood, donde se radica por unos años, con un permiso de trabajo, junto a Horacio Coppola. En Abbey Road monta un pequeño estudio de fotografía y publicidad con el legado que

Peterhans le había dejado y aguarda la llegada de Auerbach, con quien retoma el trabajo en colaboración. De aquel tránsito diaspórico son testimonio las fotografías a Bertolt Brecht, a la reconocida actriz y esposa del dramaturgo, Helene Weigel, a la psicoanalista Paula Heinmann y a Paul Mattik y Karl Korsch, activos militantes de la izquierda alemana a los que Stern y Coppola habían frecuentado en Alemania cuando asistieron a las charlas de este último sobre marxismo teórico, en especial sobre materialismo dialéctico.⁵⁵ Las tomas fotográficas a esa comunidad de emigrados se realizaban en sesiones al abrigo de la clandestinidad. Las migraciones forzosas, el exilio y la censura conformaban el bagaje tácito de experiencias vitales en las que tanto las fotógrafas como los fotografiados coincidían y se reconocían mutuamente. La serie de retratos londinense puede considerarse como un antecedente del retrato de signo político en la trayectoria de Stern, no solo por la temática -intelectuales y artistas que se reconocían como antifascistas-, sino también por las particularidades formales de las composiciones y el tipo de apuesta estética que sus elecciones implicaban. A partir de esa fecha, y a lo largo de las dos décadas siguientes, las distintas series de retratos que tanto Stern como Auerbach tomaron dan cuenta del uso del género fundamentalmente como una práctica que les permitió delinear redes de pertenencia y afinidades electivas, en el campo intelectual y artístico tanto en Europa como en América.

Los retratos de Stern son resultado del trabajo en estudio. Ella prescinde de cualquier otro elemento distractor que no sea la presencia del sujeto capturado por la cámara, producto performativo de la toma, del acto fotográfico mismo. Esos retratos despojados, dotados de cierto ascetismo visual, se alejan ostesiblemente del género

⁵⁵ Hugo Beccacece, "Grete Stern. La vida en fotos" en *La Nación Revista*, 20 de agosto de 1995, p.37.

bodegón o naturaleza muerta. Sus protagonistas, en poses sobrias, y de semblante adusto, siempre tienen la mirada perdida en un horizonte vacío, o ensimismada (IL. 23 y 24).



23. Ringl & Pit (G.S.), *Dr. Heimann*, 1934

24. Ringl & Pit (G.S.), *Helene Weigel*, 1934

En una coyuntura política y social que exigía el repliegue de diversas expresiones artísticas, la fotografía, tradicionalmente sospechada de ser la más verosímil de las artes, iba restringiendo sus circuitos de actuación y limitando su alcance en el ámbito público. Al respecto, el género retrato era una alternativa que ofrecía ventajas: podía subsistir sigilosamente a puertas cerradas en la intimidad de un estudio o ensayarse de manera improvisada en las casas de los fotografiados. Los retratos de Brecht se tomaron en uno y

otro espacio; pese a compartir una formación y sensibilidad visual afín, los realizados por Auerbach y los efectuados por Stern presentan diferencias significativas, variantes expresivas cuya singularidad se acentuaría luego de que cada se instalara en su país definitivo de acogida: Stern en Argentina y Auerbach en U.S.A.

Ellen Auerbach hizo dos retratos de ambiente, fechados en 1935, trasladándose a la locación que albergaba a Brecht en el exilio. Son fotografías que, preservando ofrecer demasiada información sobre la ubicación del ambiente, un espacio en la semipenumbra, sólo alumbrado por luz natural, piden permiso para figonear la cotidianeidad del dramaturgo, al que registran en las actividades más cotidianas (afeitándose) o escribiendo frente a su máquina portátil. Único patrimonio del destierro, que lo acompañó en ese tramo de una vida errante por Praga, París, Londres, Svendborg, Leningrado o Nueva York; esa máquina es símbolo de su lucha ideológica y de posicionamiento político. Por esos años de deriva, Brecht desarrollaba su más prolífica producción de la madurez: *La novela de cuatro cuartos*, *La vida de Galileo*, *Terror y miseria del III Reich*, además de poemas líricos, ensayos y *Arbeitsjournal*, el diario que, según Georges Didi-Huberman, hizo de su “*posición de exilio un trabajo de escritura y de pensamiento, una heurística de la situación que atravesaba*”.⁵⁶ Resulta elocuente, entonces, esa puesta en acto y en escena del trabajo del exiliado, que también dice mucho de sí misma. Con su cámara Auerbach convierte en motivo visual aquello que la identifica: la imagen de Brecht con los atributos que lo definen.

⁵⁶Georges Didi- Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia I* (Trad. Inés Bértolo), Madrid, Machado Libros, 2008, pp. 97-98, p. 14.

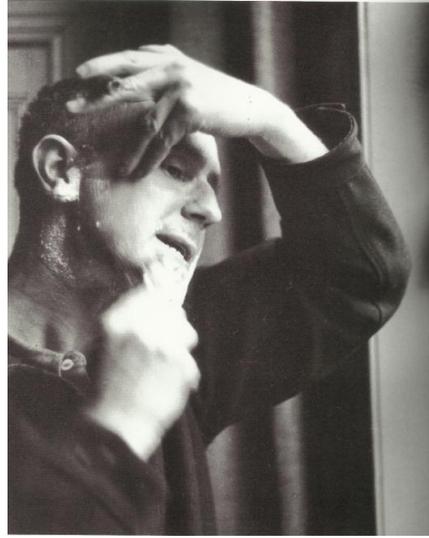
Si las tomas de Auerbach se caracterizan por la cercanía que sugiere penetrar en ese espacio privado, las de Stern, por el contrario, se asientan en una deliberada lejanía. Porque sus dos retratos de Brecht (1933 y 1934) exasperan el *close up* -ya de frente, ya de perfil- en composiciones donde un fondo neutro de tonos medios pareciera fusionarse con la superficie dérmica del retratado. No hay uso dramático de contraste entre claroscuros que confiera profundidad a la fisonomía del modelo, tampoco expresividad en el rostro que denote estado emocional. Los dos retratos de Brecht se asemejan, por la pose, el encuadre y hasta el formato, al retrato policial de identificación, que establece una relación estrecha entre identidad y fisonomía. En un contexto en el que era necesario borrar las huellas de identidad, desmarcarse, la apelación a dicho paradigma es significativa. Stern decidía apuntar con su cámara, dejando una huella indiciaria de la presencia del retratado y de su relación con él.

Para Roland Barthes la estética refinada de la fotografía, que confiere máscaras a los retratados, en cierto sentido es vana y cae en un “callejón sin salida” ya que su excesiva discreción y estilización atentan contra la posibilidad de que pueda representar una crítica social poderosa. Y agrega que, pese a que Brecht le imputara a la fotografía esta debilidad de poder crítico su teatro no pudo ser políticamente eficaz por la misma razón.⁵⁷ Stern opera con un efecto de distanciamiento que bien podría emparentarse al brechtiano: la pura mostración del rostro sin artificios o ilusionismo, esa ostensión de la materialidad del retratado, es lo que hace de sus retratos muestras de un arte eminentemente político (IL.25, 26, 27 y 28).

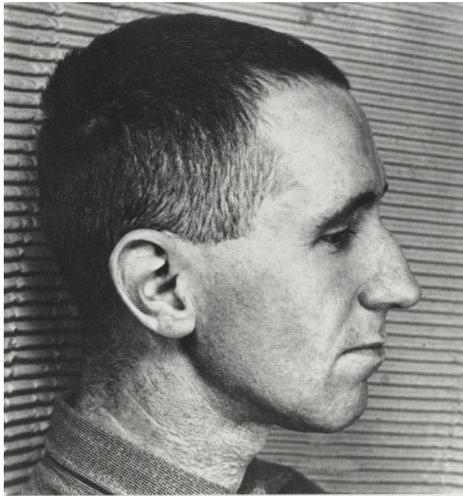
⁵⁷ Roland Barthes, *La cámara lúcida, Notas sobre la fotografía*, op. cit., p. 71.



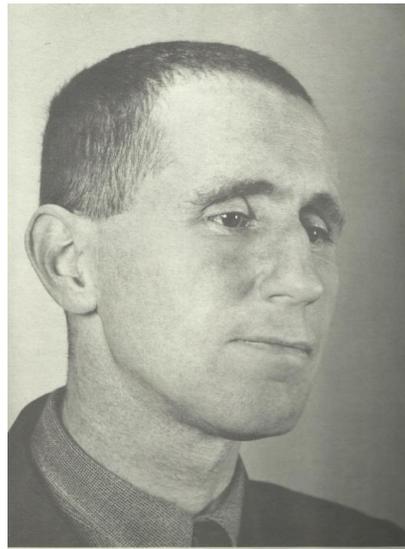
25. Ringl & Pit (E.A.), *Bertolt Brecht*, 1935a



26. Ringl & Pit (E.A.), *Bertolt Brecht*, 1935b



27. Ringl & Pit (G.S.), *Bertolt Brecht*, 1934



28. Ringl & Pit (G.S.), *Bertolt Brecht*, 1933

Desde su llegada a la Argentina Stern fue conformando, con sus retratos, un nutrido friso visual de personajes del arte, la literatura y la cultura, que se extendió hasta su retirada de la actividad profesional. Artistas alineados en las filas del arte moderno durante las décadas del 30 y 40, como Spilimbergo, Berni o Castagnino, escritores de la talla de Borges y Sábato, o mujeres políticas e intelectuales de visible protagonismo hacia mediados de siglo, como lo fueron la militante feminista Susana Larguía y la psicoanalista Marie Langer, son algunas de las figuras que dominan ciertos tramos densos de las galerías de personalidades retratadas por Stern. Sus fotografías de rostros se caracterizaron por la nitidez y la ausencia de claroscuros y de retoques estetizantes, rasgos que les valieron el nombre de “desnudos faciales” adjudicado por María Elena Walsh, quien arriesgaba que en esas composiciones “retratos de un realismo despiadado, Grete Stern parec(ía) proponerse no ya objetividad, sino descarnamiento, incisión sobre lo que es más rotundamente alma en un rostro”.⁵⁸

El extrañamiento y curiosidad que despertaban los retratos de Stern se explican por las características del propio campo fotográfico en la Argentina de los años 40. Por esa época la fotografía como tecnología comunicacional y gráfica había penetrado -tanto gracias a los profesionales como a los aficionados- en distintas esferas sociales de actividad (medios de comunicación, ámbito científico, fotografía artística y de estudio, publicidad).⁵⁹ No obstante, la práctica fotográfica como arte moderno y plenamente

⁵⁸María Elena Walsh, “Los desnudos faciales de Grete Stern” en Revista *Sur* nros. 215-216, septiembre-octubre de 1952, p.146.

⁵⁹ Ciertos estudios de carácter general que se refieren a este período de la fotografía argentina son: Sara Facio, “Fotografía argentina (1920-1950)” en Basilio Uribe (dir.) *Historia General del Arte en la Argentina*. Tomo VII, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1995, pp. 13-53; Sara Facio, “La fotografía artística” y “La fotografía en el ámbito de la cultura” en *La fotografía en la Argentina. Desde 1840 hasta nuestros días*, Buenos Aires, La Azotea, 1988, pp. 39-62 y 75-94; y Marie-Loup Sougez y Elena

autónomo todavía se encontraba en vías de consolidación en Argentina. Aún persistían los últimos resabios de la figura del fotógrafo aficionado, seguidor del estilo pictorialista que habían implantado en la escena local los retratistas franceses del siglo XIX. Personalidades tales como Alejo Grellaud, Pablo Caldarella, Hiram Calógero o Humberto Zappa eran los representantes contemporáneos a Stern más conspicuos de tal corriente, una expresión que procuraba seguir las mismas pautas estéticas que la pintura tradicional en los motivos, los procesos, las poses de los modelos o las perspectivas. En las antípodas de tal paradigma, Grete Stern y quien fuera su esposo, Horacio Coppola, acometían la embestida modernizante, importando expresiones de las vanguardias en las que se habían formado. “Efigies”, según Mujica Láinez o “caras grises” para el fotógrafo Makarius⁶⁰, el ascetismo de los retratos de Stern se contraponía al artificio, el *flou* y el retoque, habituales en los retratos de la época (Annemarie Heinrich, Alejandro Wolk, García Victorica). Ella misma expresaba la perplejidad que sus composiciones despertaban:

Cuando empecé a trabajar en Buenos Aires, esta manera mía de retratar dio origen a muchas críticas. Opinaron que mis retratos eran grises, neutros, sin expresión. Para el público era una novedad que no se viera la sombra negra de la nariz en el retrato. Pero poco a poco entendieron mis retratos y tuve éxito.⁶¹

La lista de retratados de Stern en la escena artística local es extensa: Antonio Berni, Lino Spilimbergo, Horacio Butler, Luis Falcini, Pedro Enríquez Ureña, Clément Moreau,

Pérez Gallardo “Otras fronteras” en Marie-Loup Sougez (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007, pp.595-675.

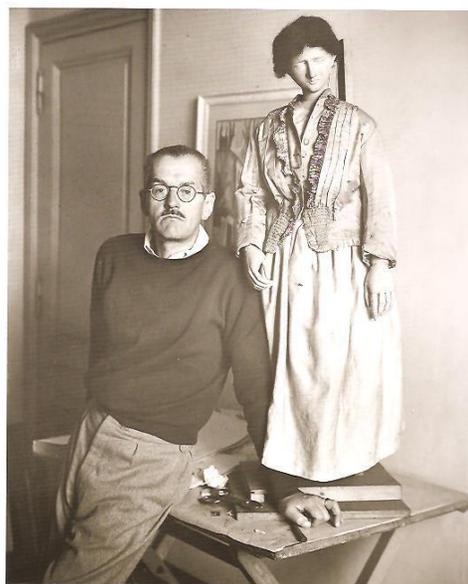
⁶⁰ Jorge Ben Gullco, “Stern” de la serie “Pintores Argentinos del siglo XX”, *op. cit.*, p.6.

⁶¹ En: Luis Priamo, *Sueños: Grete Stern*, Valencia: IVAM Centre Julio González, 1995, p. 15.

Gyula Kosice, Manuel Ángeles Ortiz. A diferencia de los retratos de estudio, en los que el rostro en primer plano ocupaba gran parte del cuadro, en esta serie Stern registró a los “modelos” en sus ambientes de trabajo. El contexto y los materiales de los artistas adquieren protagonismo y connotan propiedades a sus portadores, en un clima de creciente politización del arte moderno y en el cual los artistas no pudieron eludir la conflictividad del mundo contemporáneo. El debate entre la praxis artística y el compromiso político fue una de las problemáticas más álgidas que signó el escenario cultural en las primeras décadas del siglo XX. Para muchos de los pintores, el espacio artístico fue un campo de batalla y el taller, una plataforma posible desde donde pronunciarse críticamente. Algunos de los artistas retratados por Stern aparecen con gesto severo; otros con actitud desafiante, mirando al objetivo de la cámara; otro grupo, en estado de melancolía (IL. 29 y 30).



29. Grete Stern, *Lino Spilimbergo*, 1937



30. Grete Stern, *Horacio Butler*, 1943

Por el carácter ciertamente “taxonomista” de las galerías de intelectuales, artistas y escritores que realiza Stern, su obra se vincula con la de otro fotógrafo alemán de los años 20, August Sander. En su obra capital *Retratos del siglo XX*, Sander había usado la fotografía para coleccionar ejemplos de varios “tipos” de la sociedad alemana. El cuerpo de los retratados y su profesión se reforzaban mutuamente en esas imágenes. Así, la forma que adopta el cuerpo no parece accidental para las profesión, sino esencial a él y la ocupación, una parte esencial de la persona y del cuerpo.⁶² El ascetismo de sus composiciones, la puesta en escena simplista y el cuidado en la toma acercan el trabajo de Stern al de Sander. También la voluntad de captar la autenticidad de un instante en el que sus retratados se representan a sí mismos (y a sus profesiones) delante de la cámara. Las fotografías de Stern son registros de esas actuaciones que ligan a los sujetos y sus ocupaciones en una identidad coherente y fija cuyo subtexto estilístico es la similitud de los intelectuales identificados tanto con la renovación artística como con la prédica antifascista.

Pero los retratos de Stern sobre estas figuras de vanguardia no son las únicas. Si bien las fotografías de Annemarie Heinrich que mayor protagonismo y pregnancia han tenido fueron las relativas al mundo del espectáculo y las revistas populares, una zona no demasiado explorada de su producción la configuran los retratos a ciertos escritores y pintores que la fotógrafa realizó en las décadas del 40 y 50. A través de su esposo, el escritor Álvaro Sol, Heinrich se contactó con Antonio Berni, Lino Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, Elías Castelnuovo. Sin embargo, sus composiciones son bien diferentes a las de su colega. Heinrich modulaba la iluminación, utilizaba los contrastes

⁶² John Pultz, *La fotografía y el cuerpo*, Madrid, Akal, 2003, p. 80.

para crear un clima dramático y resaltar los rasgos de sus retratados, luego retocaba los negativos, modificaba fondos, acentuaba algunos detalles, disimulaba otros. Su oficio de retratista de las divas de la pantalla chica y grande la había entrenado en el manejo de tales recursos efectistas.

Una presencia interesante que curiosamente atraviesa y articula la producción de las dos fotografías es la de la bailarina alemana emigrada Renate Schottelius. En contraste con los gestos perplejos o austeros de la galería de artistas visuales, Schottelius aparece en distintos escenarios urbanos, periféricos o del ambiente artístico. Su figura, facetada y superpuesta, suspendida, por momentos exaltada, es una síntesis perfecta del artista migrante (tanto Stern como Auerbach lo eran) y enlaza simbólicamente distintas ciudades clave en el tránsito e intercambio entre artistas: Berlín, Nueva York, Buenos Aires. Si, según Jean Clair⁶³, uno de los motivos que los pintores reapropian y que impregna sus poéticas durante las primeras décadas del siglo XX, es la alegoría de la melancolía, la figura de Renate, como ménade danzante que encarna el *pathos* trágico, al decir de Aby Warburg, sería la contracara vital de la anteriormente aludida estructura de sentimiento.

Por esa misma época, Grete Stern también reiventaba su propia imagen, a través de retratos experimentales. Un pequeño espejo que refleja el rostro de la fotógrafa es el *punctum*, el detalle punzante,⁶⁴ de la imagen; alrededor, objetos de naturaleza y texturas diversas -elementos orgánicos y metálicos, geométricos e informales, curvos y rectos- completan y equilibran la composición. Lo primero que percibimos es un pequeño espejo de mano que captura la imagen de la fotógrafa sobre la superficie. Por encima del espejo,

⁶³Jean Clair, *Malinconía* (Traducción: Lydia Vázquez), Madrid, Visor, 1999.

⁶⁴Roland Barthes, *La cámara lúcida, op. cit.*, p. 57 y ss.

cruzando el campo visual de izquierda a derecha, se extiende una rama de hiedra, varias tachuelas diseminadas en todo el tapiz y dos lentes fotográficas que reflejaban la luz. A la derecha, dos escuadras traslúcidas, una encima de la otra, enmarcan la composición en el ángulo inferior. Todos los elementos están dispuestos sobre una tela o cuero, una superficie habitual para el bodegón. El autorretrato que Grete Stern ensaya en la década del 40 se enmarca en una serie de retratos que, en la misma época y por iniciativa propia, realiza a otros artistas argentinos y que conforman el material de su primera exposición pública. Resulta significativo que Stern haya elegido representarse a sí misma en el centro de una naturaleza muerta y bajo la forma de un *troemp l'oeil*. La inclusión del espejo como dispositivo establece filiaciones con la línea de trabajo de la Nueva Objetividad; el reflejo del rostro vuelve la imagen más intensa que su representación desde un ángulo “normal”. A su vez, las escuadras, elementos empleados en diseño gráfico, la otra profesión de Stern, apuntan a la imagen proyectada en el espejo, en especial a sus ojos, órgano de la visión. El gesto de Grete, que reivindica una genealogía con origen en su formación en la Bauhaus es, al mismo tiempo, una toma de postura frente a las ideas que sostenía respecto de la fotografía como medio de expresión. Su composición, que a simple vista parece ser una mera naturaleza muerta, plantea toda una reflexión sobre los principios de la visión fotográfica. La creación de una imagen espectral en el espejo sitúa el proceso mismo de representación dentro de la fotografía. Si lo pensáramos en términos literarios, sería similar al dispositivo que Roland Barthes calificó de *myse en abîme*, donde significado y proceso de una obra completa se insertan en miniatura dentro de la

obra misma. La imagen se duplica, al tiempo que el proceso de contemplar la fotografía se revalida en la fotografía misma (IL.31).⁶⁵



31. Grete Stern, *Composición – autorretrato*, 1943

⁶⁵Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

2.3 Inscripciones del yo (*Raquel Forner*)

2.3.1. Estampas femeninas

Hacia la primera mitad del siglo XX la representación de las mujeres en las artes plásticas argentinas era sumamente frecuentada, especialmente por artistas varones. El examen de las obras elaboradas por ellos confirma la imagen de artista que el modernismo había construido a partir de la idea de un sujeto varón, individual, ligado a la noción de “genio creador”, que se inscribía en una historia de corte evolucionista basada en el desarrollo de las innovaciones estéticas.⁶⁶ Tal como afirma Griselda Pollock, sexualidad y modernismo o modernidad están organizados por la diferencia sexual, por lo tanto percibir la especificidad de las mujeres en diversas configuraciones culturales es analizar una construcción particular o diferencia.⁶⁷

La profusa galería de representaciones elaboradas por varones al tiempo que fueron un espacio de reflexión y de experimentación formal, construyeron imaginarios de género, relatos de gran eficacia y pregnancia. Diversos arquetipos femeninos tradicionales en la historia de Occidente se reiteran en óleos, grabados, murales y publicaciones: madres, musas, muñecas, ninfas, diosas, esposas, hechiceras o simples modelos. El campo de la pintura de entreguerras fue un contexto próspero en el surgimiento de nuevos lenguajes y planteos estéticos, desde los nuevos realismos hasta la abstracción. Y las mujeres, motivos compositivos propicios para tal exploración. Es así que varios modelos

⁶⁶Sobre este tema, véanse, entre otros: Juan Vicente Aliaga, *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Madrid, Akal 2007; Whitney Chadwick, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1992; y Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003.

⁶⁷Griselda Pollock, “Modernidad y espacios de la femineidad” en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana y Universidad Autónoma de México, 2007, pp. 249-282

iconográficos se reiteran en una amplia gama de obras que conforman una galería nutrida de imagerías para lo femenino: desde figuras maternas o domésticas hasta representaciones risueñas y etéreas, desde mujeres trabajadoras vinculadas a la ciudad o a los espacios naturales hasta las clásicas modelos de taller, mujeres desnudas, de pie, reclinadas, siempre vinculadas al placer visual masculino.

Dos casos paradigmáticos contemporáneos a Raquel Forner permiten fisgonear las representaciones de retratos femeninos elaborados por artistas varones. Son célebres los retratos que el artista Antonio Berni realizara a su mujer, Paule Cazenave y a su hija Lily en la década del 30. Tanto en *Composición* (1937) como en *Retrato* (1935) se pone de manifiesto, según Adriana Armando, la “preocupación por captar una realidad espiritual”. Las figuras monumentales y rígidas de ambas composiciones enlazan con las representaciones de madres y trabajadoras de otras obras del artista, pero el gesto ensimismado y pensativo, y el espacio interior en el que solo una ventana es la conexión con el afuera, las coloca en un estado de ensoñación donde la soledad y el dramatismo aparecen potenciados. De acuerdo a Armando, los retratos femeninos le permiten a Berni:

(...) expresar aspectos intangibles de lo real, plasmando sentimientos y estados de ánimo, confiriendo una densidad peculiar a su perspectiva sobre un nuevo realismo atento a las nuevas condiciones sociales, económicas, políticas y también espirituales de las mujeres”.⁶⁸

En otra línea expresiva, Lino Eneas Spilimbergo desarrolla hacia mediados de los años 30 una galería de personajes femeninos de signo reconocible: la cortesana, la esposa

⁶⁸ Adriana Armando, *Figuras de mujeres. Imaginarios masculinos. Pintores rosarinos de la primera mitad del siglo XX (catálogo de exposición)*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009, pp.15-17.

honestas, la infiel. Estas figuraciones son el prelude a su zaga de Emma, la prostituta. En la libreta de trabajo de Spilimbergo se pueden recuperar los pasos, los hitos que diseñó para la vida de Emma, desde la niñez en un hogar humilde hasta la sordidez de su juventud, marcada por el inicio en el intercambio callejero. Según Diana Wechsler, mediante la serie dedicada a Emma, Spilimbergo denunció la exclusión a la que se veían sometidas algunas mujeres de clases bajas.⁶⁹

Frente al paradigma, de larga duración, de que los varones eran los sujetos creadores por antonomasia, las mujeres que decidieron dedicarse a actividades artísticas debieron posicionarse y definirse a sí mismas como tales. Laura Malosetti Costa detecta el inicio de ese proceso hacia fines del siglo XIX, momento de constitución de un campo específico para la plástica argentina.⁷⁰ La presencia femenina en las artes es un elemento ineluctable, aunque haya sido escatimada y desvalorizada *a posteriori*. Malosetti Costa resalta el interés de algunas artistas de la época por trascender el ámbito de lo doméstico y profesionalizar su actividad. También señala las estrategias y negociaciones que las mujeres desplegaron para construir su propia imagen como artista en contra de los estereotipos femeninos que operaban en la época, en especial los de la “aficionada” y la “discípula”. Los casos de las artistas Sofía Posadas y Diana Cid García, activas a finales de siglo XIX y principios del XX, representan ejemplos transgresores para el momento: la primera, al distanciarse de los géneros típicamente femeninos (flores, retratos, paisajes,

⁶⁹ Diana Wechsler, *La vida de Emma en el Taller de Spilimbergo*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2006.

⁷⁰ Laura Malosetti Costa, “Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del 80 en Buenos Aires” en *Voces en conflicto, espacios en disputa. VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género*, Buenos Aires, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000, CD-ROM; Solana Noceti, “Entrevista a Laura Malosetti Costa: Mujeres al borde de los estereotipos” en revista *El Arca Digital* n° 57, diciembre de 2002. Disponible en: <<http://www.elarcadigital.com.ar/modules/revistadigital/articulo.php?id=760>> [Consulta: 18 feb. 2005].

naturalezas muertas) para aventurarse a pintar y exponer desnudos; la segunda, al pretender erigirse como portavoz de la vanguardia estética ligada al decadentismo.⁷¹

Hacia las primeras décadas del siglo XX, las mujeres que se dedicaron a las artes plásticas debieron llevar a cabo su actividad en un momento de fuertes cambios conceptuales acerca del trabajo y de la dedicación femenina a las actividades intelectuales. Si bien dentro de las profesiones aceptadas para su sexo se admitían las artes manuales, distintos oficios y labores ligados al ámbito doméstico, cuando las artistas pretendían exhibir sus obras en el espacio público se interpretaban como intervenciones que desafiaban lo decoroso. Julia Ariza analiza la representación de las artistas mujeres argentinas en la prensa ilustrada de principios de siglo para demostrar las formas en que el discurso periodístico condicionó la constitución de su subjetividad en tanto mujeres y en especial en tanto mujeres artistas, relegándolas al dominio de las “artes útiles”, en términos sociales y laborales, y circunscribiendo sus producciones al terreno del amateurismo, hecho que atentaba contra la profesionalización.⁷²

Por su parte, María Isabel Baldasarre señala que algunas artistas apelaron al autorretrato como género privilegiado de definición de sí mismas, procurando reconciliar con dicha práctica el conflicto entre lo que la sociedad esperaba de ellas y lo que se suponía debía ser un artista. Ese género les permitió realizar una “puesta en acto” del modo en que pretendían ser reconocidas públicamente, adscribiendo o rechazando

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² Julia Ariza, “Bellezas argentinas y *femmes de lettres*. Representaciones de la mujer en la prensa ilustrada *Plus Ultra*” en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comp.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 81-106 y “La zona intermedia. El rol de la prensa ilustrada en la fortuna crítica de artistas mujeres argentinas” en Actas de Congreso 2010 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, Toronto, Canadá, 2010. Disponible en: <<http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2010/files/2962.pdf>> [Consulta: 1 jul. 2011].

estereotipos.⁷³ Así, por citar dos ejemplos de artistas que apelaron al retrato como género casi exclusivo, mientras el *Autorretrato* de Ana Weiss la muestra sosteniendo férreamente las herramientas de trabajo junto a su hija, símbolo de una síntesis virtuosa entre maternidad y profesión;⁷⁴ los retratos de la rosarina Emilia Bertolé reiteran constantemente la imagen de una mujer frágil, vulnerable, delicada, misteriosa o *femme fatale*, confirmando el papel de musa que el masculino mundo intelectual porteño de la década del 20 le asignó.⁷⁵

Llegando a mediados de siglo, las autofiguraciones que las artistas hicieron de sí mismas comenzaban a problematizar otras variantes respecto de la autodefinición como creadoras mujeres. Si en las primeras décadas postularse como mujeres en sus talleres y rodeadas de los elementos de trabajo era una condición necesaria y suficiente para disputar legitimidad en el campo artístico frente a sus colegas varones, en el contexto de entreguerras, regido por un clima político y social dramático, los modos y espacios donde autorrepresentarse inevitablemente se vieron sometidos a transformaciones. En 1936 Antonio Berni explicitaba elocuentemente su diagnóstico sobre el arte moderno y señalaba un nuevo horizonte realista para las artes plásticas que debía ser: “el espejo sugestivo de la gran realidad espiritual, social, política y económica de nuestro siglo”.⁷⁶ En sintonía con tal preocupación, la línea expresiva y temática que Raquel Forner aborda a partir de mediados de los años 30 plantea nuevas figuraciones no sólo a partir de formas

⁷³ María Isabel Baldassarre, “Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzos de siglo XX” en *Separata*, año XI, nro. 16, octubre de 2011, pp. 21 y 22.

⁷⁴ Julia Ariza, “Mujeres del arte. Dilematismo, profesionalización y modernidad en las primeras décadas del siglo XX”, *op. cit.*, p. 12 (mimeo).

⁷⁵ Sobre la obra de Emilia Bertolé, véase: Emilia Bertolé, *Emilia Bertolé: obra poética y pictórica* (comentado por Rafael Sendra y Raúl D’Amelio; con prólogo de Nora Avaro, Rosario, Municipalidad de Rosario, 2006).

⁷⁶ Antonio Berni, “El Nuevo Realismo” en *Forma*, Buenos Aires, agosto de 1936.

novedosas de versionar la realidad exterior, sino también de su imagen integrada a la tela, su mirada entretejida en el lienzo.

No es azaroso que en las historias del arte de mediados de siglo la impronta de la estética forneriana desentonara, como una excepción, con la de otras artistas mujeres activas en la época. El último tomo de la obra de José León Pagano, *El arte de los argentinos*, dedica un capítulo con el título general e inespecífico de “La contribución femenina” a estas artistas. Allí Pagano describe la práctica artística de mujeres que se alinearon en vertientes estéticas diversas y que cultivaron distintas disciplinas: Ana Weiss, Aurora de Pietro de Torras, Lía Correa Morales de Yrurtia, María Escudero, Norah Borges, Emilia Bertolé y Lola Mora son algunos de los nombres que dominan la lista que resume, de modo escueto, la presencia femenina en las artes, durante la primera mitad del siglo XX. Mientras a la mayoría de ellas se las caracteriza con adjetivos y calificaciones que se vinculan con la delicadeza y el encanto del “sexo débil”, de Forner se afirma que es varonil, impetuosa, indiferente a lo agraciado que perseguían otras artistas femeninas.⁷⁷ Más allá del tono maniqueo que domina la visión de Pagano, postura que en general rige la crítica del período, el gesto de poner a Forner en un lugar “otro”, “distinto” (que en su discurso sólo puede asimilarse a lo masculino) resulta significativo y merece ser explorado para desentrañar en qué consistió su apuesta estética diferencial.

⁷⁷José León Pagano, *El arte de los argentinos*, vol. 2, Buenos Aires, edición del autor, 1940, p. 361. Para un análisis de la presencia de artistas mujeres en la crítica de arte argentina, véase: Georgina Gluzman, “Omisiones y presencias veladas: artistas argentinas en las historias del arte” en *Actas de II Congreso Feminista Internacional de la República Argentina*, 2010 (CD).

2.3.2. *Dos modulaciones sobre el lienzo*

El 17 de octubre de 1946 el popular semanario *Qué sucedió en 7 días* publicaba un artículo en la sección “Bellas Artes” que llevaba el sugestivo título “Una pintora de la mujer doliente” y por subtítulo un enunciado no menos elocuente: “Raquel Forner ha encontrado *su tema*”.⁷⁸ Encontrar “el tema” se manifestó, entre otras cosas, en el gesto posvanguardista de haber destruido todas sus obras previas a 1930, actitud que pretendía fundar un origen.⁷⁹ Ese nuevo comienzo, deseado, figurado, dejaba en el olvido las obras de su primera etapa, las fielmente deudoras de la Escuela de París, que había enviado al Salón Nacional de 1924, al Nuevo Salón de 1929 y que habían integrado una muestra individual en la Galería Müller en 1928.

En 1950 en “El pensamiento vivo”, una sección que la revista *Ars* destinaba a reflexionar sobre el arte contemporáneo convocando el testimonio de las voces más resonantes de la plástica local, Forner misma desestimaba la importancia del tan mentado “tema” en la pintura, entendiendo por este toda especulación previa al momento de componer la tela, que estuviera orientada al mero goce estético. En concordancia con la postura que abogaba por un arte comprometido con lo social, defendida por María Rosa Oliver, Forner expresaba la necesidad de una compenetración con la realidad circundante, a partir de una obra que “reflej[ara] la verdad de nuestra época, el testimonio y el estilo de nuestro mundo”.⁸⁰

⁷⁸[La redacción], “Una pintora de la mujer doliente. Raquel Forner ha encontrado su tema” en *Qué sucedió en 7 días*, Buenos Aires, 17 de octubre de 1946, p.34. El subrayado es mío.

⁷⁹La explicación de la destrucción de las obras es comentada en una entrevista en: Marcelo Pacheco y Fermín Rodríguez, *Forner-Bigatti. Dos creadores*, Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires, s/f (Video).

⁸⁰I. Schlagman, “Conversación sobre arte contemporáneo con Raquel Forner” en *Revista Ars*, Buenos Aires, 1950.

Por su mirada alerta a lo que sucedía en el mundo y la voluntad de dialogar e intervenir en esa realidad con una pintura compenetrada y comprometida con el devenir histórico, Forner fue considerada una “cronista de la guerra”, artífice de su historiografía visual.⁸¹ Como la crítica unánimemente ha señalado, la Guerra Civil Española primero y luego la Segunda Guerra Mundial marcan y ritman los motivos compositivos en el período que se extiende desde 1936 hasta 1946. Los óleos monumentales que Forner dedica a las contiendas europeas aparecen encadenados en dos series que conforman relatos: *España* y *El Drama*. Una rápida mirada a la producción forneriana del período arroja una evidencia que no por flagrante ha sido del todo examinada: la mayoría de los personajes y motivos de sus pinturas remiten a figuras e iconografías femeninas. Diana Wechsler afirma que en las obras de Forner de las décadas del 30 y 40 referidas al drama mundial, la imagen de la mujer condensa el drama con su figura desgarrada a la vez que sólida. Esta imagen tensionada, según la autora, se corresponde con la modificación del lugar de la mujer en las primeras décadas del siglo XX. La guerra plantea un escenario de emergencia que coloca a la mujer en situaciones nuevas. Así la resistencia, tarea encarada por la mujer, aparece como una función de preservación de la familia, los bienes, pero esencialmente de la memoria y del patrimonio colectivo. Para Wechsler, “[la] imagen de mujer que construye Forner [...] habla no sólo de la recuperación y resemantización de los lugares tradicionales de la mujer durante una situación límite como la guerra, también da cuenta de su posicionamiento como artista e intelectual frente a la realidad

⁸¹Geo Dorival, *Raquel Forner*, Buenos Aires, Losada, 1942, p. 20 y 24

contemporánea”.⁸² Por su parte, Burucúa y Malosetti sostienen que la recurrencia del *topos* de la mujer en la producción de la artista a lo largo de medio siglo hacen de su abordaje un “umbral inevitable de cualquier hermenéutica iconográfica”. Versiones femeninas del Laoconte y sus hijos, las sibilas, visitaciones, Venus semidesnudas, la Verónica, Andrómeda: múltiples han sido los motivos iconográficos que Forner recrea en sus obras.⁸³

Ahora bien, ¿qué sucede cuando el motivo de la representación no es ya una mujer genérica, esa figura omnipresente que, como madre, combatiente, hermana, esposa, se erige en representante de la humanidad herida? ¿Qué ocurre cuando Forner se (ex)pone a sí misma como motivo central de la representación?

Analizar los modos en que Forner construyó figuraciones de sí exige revisar la noción de representación. Desde un enfoque semiológico, Louis Marin problematiza la categoría de “representación”, sosteniendo que cada signo – verbal o visual- comprende una doble dimensión. La dimensión transitiva, por medio de la cual toda representación *representa* algo, zona focalizada principalmente y con énfasis por los estudios sobre la descripción y la mimesis; y la dimensión reflexiva, a través de la cual la imagen exhibe su propia presencia como imagen, se presenta a sí misma. Correlativamente, Marin vincula a cada una de esas dimensiones con la transparencia y la opacidad discursiva,

⁸²Diana Wechsler, “Mujeres del mundo’. Raquel Forner y la Guerra Civil Española”, en *Actas de VI Jornadas de Estudios de las Mujeres y de Género*, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, FFyL, UBA, 2001, CD, ISBN: 950-29-0614-4

⁸³José Emilio Burucúa y Laura Malosetti Costa, “Iconografía de la mujer y lo femenino en la obra de Raquel Forner” en *Cuadernos de historia del Arte* nro.15, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1995, p.56.

respectivamente.⁸⁴ Los planteos de Marin guardan relación con problemáticas que, en el dominio del análisis del discurso, ocupaban también a lingüistas y semiólogos.⁸⁵ Tanto en el ámbito de la semiología lingüística como pictórica, Marin y muchos de sus contemporáneos reflexionaron sobre el carácter opaco del lenguaje verbal o visual, sobre su estatuto de construcción. Contra la tendencia a pensar al lenguaje como natural o transparente, un reflejo fiel de las cosas que nombra, lo concibieron como una materia a través de la cual se construyen versiones del mundo.⁸⁶

Si, como vimos en Oliver y Stern, los géneros del yo, por su profusión y preeminencia, se convierten en ejes estructuradores de sus poéticas, en Forner, por el contrario, son una “rareza” dentro de su producción plástica. Para el período considerado, de las obras conservadas y/o que tuvieron exposición pública, figuran *Cabeza, estudio para autorretrato* y *Autorretrato*, ambos de 1941. Tal como su nombre lo indica, la primera fue un ensayo, una versión previa, de la segunda (IL. 32 y 34). Con todo, y precisamente por este carácter excepcional de la presencia de géneros del yo en la producción forneriana, resulta interesante examinar la doble dimensión definida por Marin; es decir mediante qué estrategias la artista hizo “presente su ausencia” en la superficie plástico-visual pero, a la vez, qué efectos de sentido se derivaron de exhibir su propia presencia como imagen en ese contexto preciso.

Para comenzar, me interesa remarcar las diferencias entre uno y otro retrato.

Cabeza, estudio para un autorretrato, podría considerarse un exponente de lo que los

⁸⁴Louis Marin, *De la représentation*, Paris, Gallimard/ Le Seuil, 1994, en especial el capítulo «Mímesis et description», pp. 251-266.

⁸⁵Marin se basa en conceptos de la teoría de la enunciación de Émile Benveniste y en postulados sobre la opacidad discursiva de François Recanati. Véase: François Recanati, *La Transparence et l'Énonciation*, Paris, Éd. du Seuil, 1979.

⁸⁶Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image, Gloses*, Paris, Editions du Seuil, 1993, pp. 9-22.

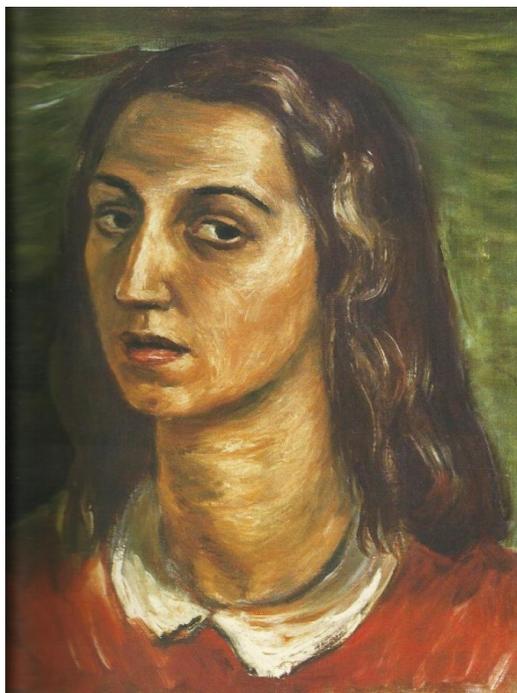
historiadores del arte denominan “retrato autónomo”, donde el personaje representado no ejecuta ninguna acción ni muestra expresión alguna. De acuerdo a Jean-Luc Nancy, el retrato autónomo, que permite representar a una persona por ella misma, no por sus atributos, atribuciones o relaciones que entabla (no como personaje ni como personalidad), en la medida en que su objeto es el sujeto absoluto, permite pensar toda una filosofía del sujeto.⁸⁷ Desde el rótulo mismo, *Cabeza, estudio para un autorretrato*, queda claro que la identidad presentada fuera de la figura es la identidad de la figura pictórica misma. En cuanto a la composición, que se limita a la parte superior del cuerpo (rostro y línea de los hombros), nada rodea a la figura. La organización del cuadro tiende al desprendimiento del sujeto sobre un fondo monocromático. La exposición o develamiento del sujeto queda en evidencia fundamentalmente por la mirada que interpela al espectador. La potencia visual de la imagen está dada por ese elemento que exhibe a ese sujeto-en-sí y para-sí.⁸⁸ La importancia de la función “rostro” ha sido extensamente abordada por la filosofía. Para Emanuel Levinas, el rostro es la *fenomenologización del noumeno*, en tanto que el par yo no-yo ha sido pensado a partir de la oposición sujeto-objeto.⁸⁹ Por su parte Gilles Deleuze y Felix Guattari abordan la cuestión de la rostridad, remarcando la función política que tiene el rostro. La posición del rostro marca la oposición por excelencia entre dos pares de ojos, la máquina de cuatro ojos enfrentados de dos en dos, una “oposición de cara”.⁹⁰

⁸⁷ Jean- Luc Nancy, *La mirada del retrato*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, pp. 11-14.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 17

⁸⁹ Emanuel Levinas, *Totalidad e infinito*, Salamanca, Editorial Sígueme, 1999.

⁹⁰ Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 1994.



32. Raquel Forner, *Cabeza*, estudio para autorretrato, 1941

Si el óleo de Forner fue autoproclamado un “estudio”, lo fue fundamentalmente en la voluntad de captar, en ese rostro sin gestualidad, una intención de la mirada que concordara con el ambiente de su *Autorretrato* futuro, una pintura de similar fórmula mental y emotiva que los óleos de la serie en la que se inserta, *El Drama* (1940-45).⁹¹ Este autorretrato expresa de modo elocuente la identificación y el compromiso con el oficio de pintor, que se hace patente en la pose de la figura principal en primer plano. Una

⁹¹ En cuanto a la documentación de *Autorretrato*, pertenece a la serie *El Drama* y forma parte de la Colección del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata. Exposiciones: XXXI Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1941, repr. en catálogo; I Salón de Arte, Mar del Plata, 1942; Galería Muller, Buenos Aires, 1946; Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, 1966. Premio: Segundo Premio Comisión Nacional de Cultura en el Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1941. Reproducido en: *Pensamiento Español*, n. VI, octubre de 1941; *La Prensa*, Buenos Aires, 14 de septiembre de 1941, *La Nación*, Buenos Aires, 14 de septiembre de 1941; *La Razón*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1941; *Ars*, Año II, n. 15, mayo de 1942; *Conducta* nro. 22, Buenos Aires, sept.-oct. de 1942, *Saber Vivir*, Año III, n. 35, Buenos Aires, junio de 1943; *La Nación*, Buenos Aires, 18 de abril de 1943; *Correo Literario*, Buenos Aires, 15 de dic. 1944, *Argentina Libre*, Buenos Aires, 2 de enero de 1947, entre otros.

mano apoyada en el corazón, la otra sosteniendo los pinceles, sinécdoque del trabajo del artista. A la izquierda, en el extremo superior, se percibe un tondo de Raquel Forner y su esposo, el escultor Alfredo Bigatti, vistos de perfil, inspirado en una fotografía de la pareja (IL.33). La inscripción de la fotografía en la tela, sobre un mapa político de la República Argentina, dota a la pintura de una suerte de realismo “indiciario”. Porque inserta en la trama de la representación la imagen obtenida de un rastro, una huella luminosa sobre la placa sensible⁹², de dos artistas de vanguardia que se imaginaron en consonancia con tendencias internacionales y asumieron un compromiso político explícito pero que, a la vez, reivindicaron su especificidad local. A la derecha aparece destacado un globo terráqueo ensangrentado en la zona del continente europeo y cubierto por una página de periódico con noticias de la guerra. En las hojas que rodean la base del globo se distinguen no sólo titulares alusivos a la contienda mundial, sino también imágenes de mujeres frente a los cuerpos de los caídos que, en una puesta en abismo, replican los motivos de la composición pictórica.

Diversos materiales aparecen dispersos como señuelos que dejan registro del *disegno* de la propia obra. Sugieren el estudio sobre las formas y los posibles encuadres, al tiempo que organizan la representación dentro de la representación: un cuadro con otros cuadros insertos, citas autorreferenciales de otras piezas de la serie: *La Desolación* (1942) *Éxodo* (1940) y *La Victoria* (1939). Este último recupera la iconografía de una estatua de líneas clásicas, pero desmembrada, intervenida con signos de la catástrofe (IL.24). Delante de ella, dos figuras femeninas implorando ante el cuerpo muerto de un caído. La estatua remite a la imaginería metafísica dechiriquiana. En los interiores de sus

⁹² Philippe Dubois, *El acto fotográfico, op. cit., passim*.

composiciones, el artista griego emplazaba maniqués, autómatas, muñecas; y en los exteriores, estatuas sin pedestal. La “inquietante extrañeza” al jugar con esos objetos familiares se produce cuando aparecen en situaciones no esperables. Respecto de las estatuas el mismo De Chirico afirma: “Desde hace mucho tiempo nos hemos acostumbrado a ver estatuas en los museos (...). Para dar con aspectos más nuevos y misteriosos, debemos recurrir a nuevas combinaciones”.⁹³ En el retorno a la tradición que plantea Forner no es aventurado leer en esa representación de lo clásico, en sus ruinas, una crítica a la racionalidad occidental erigida sobre valores puestos en crisis de modo recrudescido en los albores de la segunda guerra.

El reconocimiento de *Autorretrato* como una pieza clave en la obra de Forner no se hizo esperar en el campo artístico local. Diversos medios consagradorios la nombraban, aludían, premiaban: en 1941 obtenía el Segundo Premio de la Comisión Nacional de Cultura en el Salón Nacional de Bellas Artes y en 1947 el Premio Palanza, de la Academia Nacional de Bellas Artes (junto a otras obras de la serie).⁹⁴ Un año antes la célebre galería Müller realizaba una de las muestras más importantes de óleos, temples y dibujos de la artista, distribuidos en sus cuatro salas. La prensa se hacía eco del éxito de la exposición e incluía notas y artículos alusivos con reproducciones de algunas de las piezas, entre las cuales incluían, indefectiblemente, el *Autorretrato*.⁹⁵ En *Argentina Libre*,

⁹³ Giorgio De Chirico en Jean Clair, *Malinconía*, Madrid, Visor, 1999, p.57.

⁹⁴ Al concurso se habían presentado también: Héctor Basaldúa, Antonio Berni, Italo Botti, Juan Carlos Castagnino, Eugenio Daneri, Emilio Pettorutti, Domingo Pronato, Raúl Soldi y Miguel C. Victorica. A favor de Raquel Forner habían sufragado los miembros del jurado: Horacio Butler, Emilio Centurión, Alfredo González Garaño, Alberto Lagos y Jorge Soto Acebal. En: [La redacción], “Raquel Forner Obtuvo el Premio de Pintura de la Academia Nacional de Bellas Artes” en *Crítica*, 24 de octubre de 1947.

⁹⁵ Véanse, por ejemplo: Enrique Amorim, “Raquel Forner en Florida” en *Orientación*, 9 de octubre de 1946, s/p; Roger Pla, “Pinturas de Raquel Forner” en *Argentina Libre*, 17 de octubre de 1946, s/p; [La redacción], “Una pintora de la mujer doliente” en *Qué sucedió en 7 días, op.cit.* p.34;

por ejemplo, el crítico Pablo Rojas Paz describía el itinerario plástico de Forner bajo la forma de un breve relato con tono de cuento para niños. De infantilizar a la figura de Forner, como una pequeña que pintaba los objetos naturales de su minúsculo mundo -la rosa, la espiga, la paloma, la tierra y el agua (operación, por otra parte, habitual en la crítica cuando se referían a artistas mujeres)-, Paz pasaba rápidamente a elogiar el compromiso que la artista había asumido ante el conflicto mundial. Para el crítico, Forner conjugaba una ética y una estética de la pintura. Su *Autorretrato* era la obra que, como la *Novela de Beethoven* o el *Epílogo del Crepúsculo de los Dioses* de Wagner, condensaba todo su universo creativo.⁹⁶

Por su parte, el crítico Geo Dorival, en un estudio monográfico dedicado a Raquel Forner, sostenía que en su último ciclo –comprendido en el período inmediatamente anterior a la publicación de su ensayo (1940-1941)- la artista se había inclinado hacia una “realidad ideal” en la pintura, que tenía su asiento en la observación detenida y atenta de la “realidad objetiva”. Resultado de ese conocimiento de la “verdad viviente” de los hombres era su evolución en el tratamiento de la figura humana que, “siempre sin retener las particularidades individuales de los sujetos, ni los detalles accesorios de las cosas y los accidentes que pinta”, la había conducido al “retrato social”.⁹⁷ Resulta interesante rastrear el paradigma crítico del que es deudor el comentario de Dorival para pensar en qué medida ese enfoque -un ejemplo del que predominaba en la crítica de la época respecto de Forner- acota o aplanas las significaciones que tiene el autorretrato. En 1969 John Berger reflexionaba sobre la representación del sujeto en el retrato pictórico, subrayando que

⁹⁶ Pablo Rojas Paz, “Árboles desolados” en *Argentina Libre*, 2 de enero de 1947.

⁹⁷ Geo Dorival, *op.cit.*, p.27

tradicionalmente a ese género se le atribuyó la función de representar al “un individuo” no como tal, sino en tanto prototipo de un rol social. En la pintura burguesa esos roles redundaban en las figuras del monarca, el obispo, el terrateniente o el dibujante y sus poses, gestos, atuendo y entorno se concebían como atributos aceptados de un estereotipo social determinado. Más adelante agregaba su propia postura respecto de la función que él creía debía tener el género:

La individualidad ya no puede enmarcarse en los términos de unos rasgos manifiestos de personalidad. En un mundo de transición y revolución, la individualidad constituye un problema inseparable de las relaciones históricas y sociales hasta el punto de que no admite ser revelada mediante las simples caracterizaciones de un estereotipo social preestablecido. Cada modo de individualidad está hoy relacionado con la totalidad del mundo.⁹⁸

Esta reflexión resulta pertinente para examinar el modo en que Raquel Forner eligió representarse, esquivando algunos estereotipos de representación femenina sustentados por sus colegas, tanto varones como mujeres. El óleo de Forner comparte, por ejemplo, el gesto de ciertas estampas femeninas de Antonio Berni (*Composición*, 1937; *Retrato*, 1935), Juan Grell (Haydee, 1938; *Haydee*, 1946) o Juan Berlingieri (*Retrato*, 1935; *Figura* 1943), que representan a mujeres pensativas, sumidas en cavilaciones preocupantes. Pero, a diferencia de estas obras, la mirada del *Autorretrato* no es vacua, melancólica o evasiva, sino que, con cierta “autoridad escénica” interpela, lúcida y sagaz, directamente al espectador. La pieza de Forner también recupera una genealogía de

⁹⁸ John Berger, “La imagen cambiante del hombre en el retrato” en *op.cit.*, p.32.

artistas mujeres (Ana Weiss, Lola Mora, Emilia Bertolé) que se definieron a sí mismas como creadoras a partir de una puesta en acto de su trabajo. No obstante, Forner rehúye a la pose tranquilizadora de la mujer en el taller, autodefinida sólo por sus atributos plásticos; en su tela conviven y se confunden los pinceles con las noticias más urgentes, su espacio personal con el escenario mundial. De este modo, en ese movimiento de tensión y ambivalencia entre un adentro y un afuera, Forner juega su apuesta más singular. Un apuesta que pone de manifiesto lo que Nancy identifica como la problematización ontológica del sujeto en el retrato: “Por una parte -presencia en sí-, cierre de la obra, figura soberana y amurada, puesta en gloria del rostro y de la visión; por la otra –puesta fuera de sí-, gesto y toque de pintar, figura extraviada, mirada que se pierde al ritmo de su propia captura”.⁹⁹



33. Anónimo, *Raquel Forner y Alfredo Bigatti*, ca. 1930

⁹⁹ Jean-Luc Nancy, *op.cit*, p.80



34. Raquel Forner, *Autorretrato*, 1941

3

LA ENCICLOPEDIA DE LA REVOLUCIÓN

Dos bibliotecas y un atlas visual. La primera, de María Rosa Oliver, está expandida a lo largo de las páginas que componen sus tres tomos de memorias, donde el trayecto biográfico va ritmado por el descubrimiento de lecturas con las que consciente o inconscientemente forja su imagen de autora. La segunda, de Grete Stern, aparece condensada en un fotomontaje que resume, en un par de filas de libros ordenados en estantes, el bagaje europeo que traía de su exilio y al que sumaba sus recientes adquisiciones en materia de literatura americana. La biblioteca deviene metáfora organizadora de los modos de acceso a la cultura que Oliver y Stern practicaron en tanto mujeres. La tercera figura, la del atlas, resulta productiva para pensar un *corpus* de pinturas de Raquel Forner, que conforman cadenas estructurales según afinidades morfológicas y semánticas y que, además, incorporan imágenes de muy diversa procedencia, portadoras de memoria cultural. Leer, traducir, citar, aludir, recordar, representar: son todas formas de apropiación que se cristalizan en el archivo, entendido como un conjunto articulado de signos sin fisuras aparentes o elementos distorsionadores.

Las obras de Oliver, Stern y Forner pueden pensarse a partir de los lineamientos que, según Jacques Derrida, rigen el archivo, en especial el principio *arcóntico* entendido como modo de agrupamiento. En el sentido de que sus composiciones –literarias, fotográficas y pictóricas- coordinan un corpus de elementos elegidos previamente en la que todos ellos se relacionan dentro de una unidad de configuración específica.¹ Esas composiciones, que amalgamaron elementos de tiempos y horizontes culturales heterogéneos, plantearon configuraciones novedosas en la articulación de la memoria con el texto y con la imagen, en la relación entre pasado y presente, y en la relectura de

¹Jacques Derrida, *Mal de archivo una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1977.

tradiciones. Podemos postular, siguiendo las consideraciones de Anna María Guasch sobre el archivo, que los dispositivos de lectura y de composición textual y visual que pergeñan Stern, Oliver y Forner corresponderían a lo que ella denomina el tercer paradigma artístico, el paradigma del archivo.² El archivo no es mero almacenamiento, colección o acumulación, sino la consignación, que se relaciona con el aspecto monumental de la memoria o *hypómnema*: “(...) un suplemento mnemotécnico que preserva la memoria y la rescata del olvido, de la anamnesia, de la destrucción y de la aniquilación, hasta el punto de convertirse en un verdadero memorándum”.³

Pensar el concepto de archivo en la obra de Oliver nos lleva a contemplar distintos materiales: literatura de tono solemne y misceláneas en revistas; obras creadas para la posteridad, como son las memorias (y que revisan la tradición familiar, literaria) y artículos de vida efímera en pasquines de a bordo en altamar.

En el repositorio documental de Oliver, alojado en la biblioteca de la Universidad de Princeton, se conserva un álbum de recortes que recoge y agrupa sus colaboraciones, entre 1934 y 1947, en el periódico de a bordo *Corriere del Mare*, editado por la Sociedad de Navegación de Italia (Génova).⁴ Se trata de una publicación de entretenimiento (de 8 páginas, repartidas en 4 fojas de 44 cm x 30 cm.), editada en varios idiomas (inglés, francés, español) que se distribuía en los largos viajes en transatlántico. Al tiempo que

² Anna María Guasch plantea que el arte de las vanguardias se suele analizar de acuerdo a dos paradigmas: el primero de ellos remite a la obra de arte única y singular, propio del lenguaje de los ismos; el segundo de ellos es el de la multiplicidad del objeto artístico, de sus fisuras, disparidades y hasta de su destrucción, tal como se da, por ejemplo, en el Dadaísmo y el Surrealismo En: Anna María Guasch, *Arte y Archivo, 1920-2010 Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011, p.9.

³ *Ibid*, p.13

⁴ María Rosa Oliver, Scrapbook containing clippings of her published articles, 1934-1947 en *María Rosa Oliver Papers, circa 1899-1977 (bulk 1930-1975)*, box 8, folder 47, Public Policy Papers, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

informaba sobre noticias mundiales, dedicaba un espacio para las novedades del barco y el ocio de los pasajeros. Los artículos de Oliver recorren distintos tópicos y registros: los hay de tipo ensayístico sobre literatura: de D H Lawrence, Bernard Shaw, Gertrude Stein, Victoria Ocampo, Alfonso Reyes y Stefan Zweig; también algunos toman la forma apunte psicológico, por ejemplo uno que trata acerca de la noción de inconsciente en la obra de Freud y Jung; o de breves notas, apuntes, reflexiones y aforismos variopintos sobre temas tan diversos como el crecimiento urbanístico de Buenos Aires, la belleza femenina, la vida balnearia o la novela.⁵ Más allá del tratamiento -a caballo entre la crítica especializada y el comentario frívolo- de dicha profusión y heterogeneidad temática en el soporte de una publicación perecedera y de lectura pasatista, tema que se abordará en el próximo capítulo, lo que me interesa es remarcar que en ese corpus que Oliver produce y luego compila, en ese álbum de hojas movibles, opera una lógica de análisis cultural. Un abordaje más amplio, generoso y hasta ecléctico que el que habilitaban las revistas literarias o políticas donde por esa misma época colaboraba asiduamente. Su tono y su estructura nos remiten a uno de los paradigmas del archivo: el proyecto inacabado de archivo *Das Passagen – Werk (Libro de los Pasajes)* de Walter Benjamin.⁶ Como es sabido, se trata de una obra “menor”, también en clave de archivo, que reúne bromas, aforismos, sueños y comentarios publicados originariamente en la prensa periódica y compilados en *Einbahnstraße (Dirección única)* en 1928.⁷

⁵ Algunos de los artículos se titulan: “La novela inglesa DH. Lawrence”, “La correspondencia de DH Lawrence”, “Humorismo de Bernard Shaw”, “Dos Americanas en París: Gertrude Stein y Mabel Dodge”, “Victoria Ocampo”, “La ‘Minuta’ de un diplomático poeta”, “María Estuardo. Por Stefan Zweig”, “La tercera consciencia”, “Impresiones sobre una ciudad que crece”, “Sobre la coquetería”, “Reflexiones y aforismos sobre la vida balnearia” y “Sobre la novela”, ca. 1934-1947.

⁶ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005.

⁷ Walter Benjamin, *Dirección única*, Madrid, Alfaguara, 1968.

Pese a que Oliver no concretó la edición de sus misceláneas (aunque en su curriculum admitiera: “De haber tenido tiempo de reunir todo ese material disperso, hubiera podido publicar tres libros más”)⁸ y haya privilegiado, en cambio, la elaboración de una obra única y orgánica, meritoria de ser publicada, la voluntad de pensar la actividad literaria desde un exceso, por fuera de los escasos márgenes que toleraba la disciplina en sentido estricto, la acercan a los intereses del pensador alemán. Porque los artículos, comentarios, cartas y panfletos políticos que circularon por todos los medios donde participó se corresponden -quizás más aún que sus obras editadas- con su deseo de intervenir en el seno de la vida social.

Asimismo, como veremos, esa lógica del archivo impregna sus memorias, aunque bajo otras modalidades. Oliver recupera, mediante la cita, la alusión o la referencia, diferentes tradiciones que conforman el universo de concepciones implícitas –sociales, estéticas, ideológicas- que subyacen a su obra. El *topos* de la biblioteca es un motivo recurrente en la obra de la escritora. Pero más que regirse por un orden semántico o temático, preciso y estipulado *a priori*, sigue un criterio que podríamos denominar de origen o de procedencia, no necesariamente cronológico. Es decir, mediante el relato de sus contactos con la letra impresa, Oliver va reconstruyendo su biografía intelectual ritmada por hallazgos, influencias, modelos literarios que se le van presentando e impregnando su propia escritura. Por añadidura, la figura de la lectora y las escenas de lectura, ficcionalizaciones tan caras a la literatura misma, plasman el acceso y el armado del archivo.

⁸ María Rosa Oliver, Curriculum vitae, TMs [1970s], 2pp. en *María Rosa Oliver Papers, circa 1899-1997 (bulk 1930-1975)*, box 1, folder 6, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

En un conocido ensayo Walter Benjamin homologa la tarea del historiador con la del arqueólogo, en tanto el trabajo de ambos consiste en recopilar fragmentos que intervienen y contaminan el significado de la historia, mediante su relación con el mundo exterior.⁹ Bien podría pensarse la operatoria puesta en juego por Raquel Forner en sus series de óleos sobre la Guerra Civil Española primero (*España*) y sobre la Segunda Guerra Mundial luego (*El Drama*) a partir de esa figuración. Para armar sus composiciones, Forner seleccionó, ordenó e incluyó imágenes cargadas y portadoras de significado, configurando un archivo mental y visual de la tragedia; fue, a su modo también, una suerte de archivera de la memoria visual. Son imágenes que, siguiendo los planteos estéticos y epistemológicos del historiador Aby Warburg, podemos plantear que funcionaron como *engramas culturales*, es decir como esas huellas o símbolos que quedan registrados en la historia de cada cultura y que se activan en distintas épocas, en este caso, en un contexto de guerra y de desmoronamiento del mundo burgués.

Motivos clásicos, cristianos y paganos, antiguos y modernos son los que configuran el atlas pictórico de Forner, su colección de imágenes-historia. Esas imágenes no son meras representaciones visuales, son fórmulas de sentimiento o *pathosformel*, al decir de Warburg. Giorgio Agamben define el concepto de este modo: “en el cual no es posible distinguir entre forma y contenido ya que designa un entramado indisoluble de su carga emotiva y fórmula iconográfica”.¹⁰ Pensar en una política de la memoria visual en la obra de Forner, implica también analizar las estrategias mediante las cuales esas

⁹ Walter Benjamin, “Excavation and Memory” en Michael W. Jennings, Howard Eilan y Gary Smith (ed.), *Selected Writings, vol. 2, 1927-1934*, Cambridge, Massachusetts y Londres, The Belknap press of Harvard University Press, 1999.

¹⁰ Giorgio Agamben, “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”, *La potencia del pensamiento*, Barcelona, Anagrama, 2008, p.129.

fórmulas se plasmaron visualmente, se inscribieron sobre el lienzo. Al respecto, a contrapelo de cualquier pretensión totalizante de la significación, la artista puso a jugar en tensión productiva los dispositivos de la alegoría y el montaje.

En cuanto a la fotografía, el arte de almacenar y de archivar es uno de los *modus operandi* de la dicha práctica.¹¹ Se planteó desde sus inicios, en la medida en que fue un instrumento que permitía documentar, categorizar y clasificar los elementos del mundo, realizar recortes de la realidad, desde criterios históricos, científicos, judiciales. Los movimientos de vanguardia de la década del 20, la Nueva Visión, la Nueva Objetividad, el Constructivismo y la Bauhaus, habían experimentado con las posibilidades que ofrecía la película sensible. Algunos de los fotógrafos que adscribieron a ellos expresaron una voluntad narrativa en sus imágenes, haciéndolas trascender la mera impresión de yuxtaposición arbitraria de objetos. Guasch, siguiendo a Sven Spieker, afirma que hacia mediados de los años 20 se producen ciertos cambios en la estética del fotomontaje en los que la ruptura y el shock perceptivo fueron reemplazados por la “epistemología del orden del archivo”.¹²

La técnica del montaje, desde sus usos políticos o propagandísticos, una vez que las vanguardias históricas ya se habían afianzado e institucionalizado, comienza a tener penetración en los medios populares. Es así que en la primera mitad del siglo XX funcionó no sólo como una técnica artística, sino también como una forma simbólica que proveyó un lenguaje que permitió dar cuenta de distintos aspectos de la cultura moderna: urbanización, industrialización, pasaje a la sociedad de masas, transformación de un

¹¹Respecto de la fotografía policial, por ejemplo, son insoslayables los trabajos de Allan Sekula. Véase: “The Body and the Archive” en *October* nro. 39, invierno de 1986, pp 3-64.

¹² Spieker en Anna María Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010, op. cit*, p.34

orden social en el que se redefinían los tradicionales roles de género, fundamentalmente con el ingreso de las mujeres en el mundo del trabajo.¹³

Me interesa detenerme en estas caracterizaciones para pensar la obra de Stern y en particular el corpus de fotomontajes que creó para la revista femenina *Idilio* hacia fines de la década del 40. Grete Stern utilizó el montaje como estrategia de intervención en la cultura de masas, como un *modo de pensamiento*¹⁴ que tiene potencia de agenciamiento¹⁵ y, a través del empleo de perspectivas múltiples y expandidas, registró el shock producido por dichas transformaciones sociales, en imágenes que condensan elementos de distintos ritmos, temporalidades orígenes y horizontes culturales. Se apropió y reelaboró imágenes variadas: algunas fotografías del propio acervo personal, otras tomadas para la ocasión y otras provenientes de recortes de fotografías de prensa y publicidad. Tanto en el caso de Forner, a través de la cita pictórica, como en el de Stern mediante la fotográfica, el montaje se revela como un recurso de gran potencia visual que habilita, al decir de Georges Didi Huberman, “tomar posición” tanto en el plano de las formas como en el del

¹³ Christopher Phillips, “Introducción” en: Mattheu Teitelbaum (ed.) *Montage and Modern Life 1919-1942*, Boston, Institute of Contemporary Art, MIT, 1992 , pp.20-35. Véase también Dawn Ades, *Fotomontaje*, Barcelona (Trad. Elena Llorens Pujol), Gustavo Gili, 2002, en especial el capítulo “Propaganda, publicidad y constructivismo”, pp.62-87.

¹⁴ El historiador de arte especializado en fotografía, Jean François Chevrier, se ha volcado a analizar, en las últimas dos décadas, el lugar intermedio o bisagra de la técnica fotográfica entre las bellas artes y los medios de comunicación. En particular, Chevrier advierte en el uso del montaje un “modo de experiencia transversal” que habilita operaciones diferenciales respecto del modelo de “cuadro” de gran formato. En la extensa entrevista realizada por el crítico Jorge Ribalta a Chevrier, el primero precisa las implicaciones de una y otra modalidad fotográfica: mientras el cuadro está relacionado con la imagen como totalidad y con la representación de la historia y lo descriptivo; el montaje, por el contrario, se vincula con la secuencia y con lo cinematográfico, la fragmentación, la construcción y la reproductibilidad. Véase: Jean François Chevrier, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación* (Trad. Cristina Zelich y Elena Llorens), Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p.32 y ss.

¹⁵ Empleo aquí “agenciamiento” en el sentido que le atribuye Gilles Deleuze, es decir, como una variedad de elementos no homogéneos que operan juntos: “Un agenciamiento es una multiplicidad que comporta muchos términos heterogéneos, que establecen uniones, relaciones entre ellos (...) La única unidad del agenciamiento es de co-funcionamiento, una simbiosis, una ‘simpatía’. Lo importante no son las alianzas ni las aleaciones, ni tampoco las herencias o las descendencias, sino los contagios, las epidemias”. En: Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 1997, p.79.

contenido, posicionarse en las dimensiones estéticas y políticas que las imágenes son capaces de desplegar.¹⁶

Pero además, ese “impulso del archivo” tiene su *after life* a la creación de los *Sueños*. Consciente del carácter contingente del soporte de la serie de fotomontajes, Grete Stern guardó los recortes de la columna pegados en una carpeta, testimonio de un trabajo paciente y meticuloso al que se entregó semana a semana durante el tiempo que duró su colaboración. Como si íntimamente creyera que esas imágenes no resistieran ocupar otro espacio que el que les fuera otorgado originalmente, sin sospechar que tiempo después ella misma decidiría exhibirlas en otros contextos, estableciendo nuevos diálogos, sin advertir que, finalmente, recibirían su postergado reconocimiento.

3.1. De la biblioteca heredada a la biblioteca conquistada (Oliver)

“Yo *no podía* dejar de leer” sentencia María Rosa Oliver cuando rememora sus primeros contactos con la letra impresa, su iniciación en la lectura.¹⁷ Y ese gesto -que evoca, por caso, al personaje que Italo Calvino hace deambular por la ciudad de Tamara en su compulsión por decodificar los signos de la urbe moderna- configura una suerte de escena textual originaria, anticipa una obsesión por la palabra escrita que orientará el desarrollo narrativo de gran parte de su obra autobiográfica, su apuesta literaria más trascendente y de largo aliento. A través de ella, Oliver fraguó y modeló las imágenes de sí que deseó proyectar: de lectora ingenua y voraz a sibarita literaria y cultural; de políglota aventurada a traductora experta; de burguesa frívola a militante comprometida,

¹⁶ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia I*, op.cit.,passim

¹⁷ María Rosa Oliver, *Mundo, mi casa*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1995, p.111.

imágenes todas no exentas de fisuras y contradicciones. Es así que en los tres tomos que recorren su vida entera -*Mundo, mi casa, La vida cotidiana y Mi fe es el hombre*- las escenas de lectura y las bibliotecas como sus dispositivos representacionales privilegiados configuran estrategias de puesta en texto de los diversos y complejos lazos comunicantes entre ficción y realidad, aprendizaje y experiencia, literatura y vida.¹⁸

Muchos libros y muchas situaciones de encuentro con ellos aparecen mencionados en los textos de Oliver. Agrupados por consonancias estéticas y literarias o emparentados por inclinaciones ideológicas afines, esos libros articulan los núcleos del relato. Arman series, se apilan en bibliotecas imaginarias que constituyen espacios ideales para acceder al mundo, “las atalayas desde las cuales oteábamos imaginariamente todo cuanto afuera y lejos sucedía, cambiaba, se transformaba”.¹⁹ En sus modos de leer, selección de textos, apropiaciones, citas, y posteriores traducciones y artículos críticos, Oliver establece guiños y referencias que cifran en clave literaria su historia personal, indefectiblemente enlazada a la saga familiar y a zonas significativas de la vida política nacional e internacional durante la primera mitad del siglo XX.

3.1.1. *El asalto al archivo familiar*

Entre los recuerdos más vívidos que configuran el entramado de la memoria desplegado por Oliver en su autobiografía, la biblioteca ocupa, sin duda, un lugar central. Actúa como espacio formador de sensibilidad estética en la niña que de adulta aspirará a lograr una colocación en el campo literario y cultural. Esta ubicación ha sido descentrada

¹⁸ María Rosa Oliver, *La vida cotidiana*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969; *Mi fe es el hombre*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2008.

¹⁹ María Rosa Oliver, *Mundo, mi casa, op. cit.*, p.172.

no solo respecto de un canon de claro predominio masculino, sino también relativamente marginal en relación a la estampa paradigmática de la *femme de lettres* encarnada por su amiga y compañera del grupo *Sur*, Victoria Ocampo. Sylvia Molloy observa que los autobiógrafos hispanoamericanos han dedicado poco espacio a la niñez en sus obras y que cuando se recrea esa etapa vital generalmente se la inserta en el contexto más amplio del relato de una vida, donde la niñez es prefiguración y génesis de la vida adulta, en aparente relación causal con una autfiguración del personaje maduro.²⁰ Para Molloy, Oliver dedica un tomo entero de su autobiografía a la etapa de la infancia porque quiere subrayar el origen de su posterior compromiso militante. Habría que añadirle a esta motivación una ansiedad por legitimarse en el ámbito literario. De ahí la ambición de exhibir la biblioteca, sometida al tamiz de apreciaciones valorativas y juicios estéticos. En los tres tomos que componen el proyecto autobiográfico de Oliver, la sucesión de títulos, referencias y alusiones literarias delinea una constelación de peso simbólico. Los textos operan como índices de ostensión, revelan el gesto cultural de quien, con cierta presunción y desparpajo habilitados por su origen de clase y género, se reconoce autodidacta: “(...) nunca fui al colegio, nunca rendí un examen. Leía, leía sin cesar”.²¹

El archivo familiar de los Oliver domina, con singular protagonismo, uno de los capítulos de *Mundo, mi casa*, “Las bibliotecas”, el que sucede al referido a la educación de la pequeña María Rosa. La madre es quien inicia el proceso de enseñanza sistemática de la lengua, que luego será confiada al cuidado de institutrices -encargadas de transmitir también nociones de cultura general, historia, literatura y lenguas

²⁰Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 146-147.

²¹María Rosa Oliver, *Mundo, mi casa, op. cit.*, p.154.

extranjeras-. Este encadenamiento narrativo no resulta azaroso: atreverse a transitar diversos materiales de lectura parece seguir lógica y naturalmente al proceso de alfabetización. Pero además, para Oliver, ambas actividades son correlativas y antagónicas a la vez. Entrar al universo simbólico de la cultura “auténtica” exigía un derrotero impuesto y heredado: “(...) empecé a darme cuenta de que si leer me apasionaba, estudiar me aburría”.²² Así, a esta formación limitada, controlada y sujeta a la discrecionalidad de las institutrices, la que determinaba el acceso (femenino) al saber, Oliver opone la lectura como actividad libre, solitaria y furtiva. La reflexión de Sylvia Molloy respecto del encuentro de la mujer escritora con el libro, para el caso de Victoria Ocampo, bien vale para ser pensada con relación a Oliver: puede afirmarse que para ambas la lectura no es tanto un objeto cultural, sino un “vehículo del yo” que les permite salir de los límites establecidos por su clase y aventurarse a espacios más libres, relacionarse con un canon difícilmente accesible debido a su género y desafiar el marco cultural domesticado ideológicamente bajo el cual fueron formadas.²³

Hay una calculada morosidad narrativa en la descripción, al detalle, del archivo familiar. Oliver plantea un catálogo de tipos y jerarquías en los consumos culturales domésticos, cada uno de los cuales merece un examen minucioso. La primera biblioteca, de acceso inmediato, aparece ubicada en la planta baja y alberga en sus anaqueles un repertorio básico de los clásicos griegos y latinos, castellanos y franceses.

²² *Ibidem*

²³ Sylvia Molloy, “Identidades textuales femeninas: estrategias de autofiguración” en *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, nro. 12, Diciembre de 2006, p. 73.

“Muy al estilo burgués de fin de siglo”²⁴, dirá Oliver en *La vida cotidiana*, cuando el personaje de la escritora joven, ya vinculada a núcleos artísticos e intelectuales de gran protagonismo en el campo cultural de la primera mitad del siglo XX (grupo *Sur*, *Asociación Amigos del Arte*), cuestione críticamente los hábitos culturales de sus mayores. Esa biblioteca, patrimonio del abuelo, funciona como una vidriera que exhibe los libros en tanto objetos decorativos y pone en escena un tipo de actuación cultural ritualizada de las clases altas. Resulta significativo que ese ambiente que en las horas del día opera como habitación de esparcimiento literario de la estirpe de los San Martín, cada noche, indefectiblemente, se transforme en sala de juego, círculo de tertulias de la más acendrada sociabilidad.

En el primer piso se halla la segunda biblioteca, que sirve simultáneamente de sala de estudio de las hermanas Oliver y cuarto de labores. Es éste un espacio híbrido en el que conviven las tareas manuales y las intelectuales, “la pluma y la aguja”, sinécdoque que condensa y define una imagen tradicional de las mujeres lectoras y escritoras.²⁵ Bajo la estricta tutela materna, esta segunda biblioteca aloja las novelas modernas, los ejemplares cuidadosamente encuadernados de las revistas ilustradas y, en general, bibliografía de entretenimiento. Allí María Rosa realiza sus primeras lecturas, determinadas por un *habitus* femenino de frecuentación literaria. El corpus de esta iniciación incluye: los magazines ilustrados de la época, como *Caras y Caretas* y *PBT*, la revista *L' Illustration Française*, clásica publicación infantil con perspectiva didáctica; y la literatura moralizante de la biblioteca rosa francesa, el famoso folletín romántico, con

²⁴María Rosa Oliver, *La vida cotidiana*, *op. cit.*, p. 245.

²⁵Nora Catelli, “La lectora como relato de origen de la modernidad” en *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*, Barcelona, Anagrama, 2001, pp.83-100.

su galería de autores de mayor renombre: la condesa de Ségur, Georges Ohnet, Paul Bourget y Hector Malot. Ese es el bagaje cultural de la pequeña Oliver cuando emprende el primer viaje familiar a Europa. El relato de ese viaje en realidad puede leerse como la narración de un proceso de maduración y des-aprendizaje: *in situ* María Rosa se ve obligada a confrontar y corregir las imágenes de una Europa moldeada por la literatura familiar, con un paisaje social tan “real”, en el contexto inmediato de la primera posguerra, que se resiste a cualquier tipo de idealización.

Las representaciones de los modos y menciones de lecturas demarcan un distanciamiento y diferencia buscados, pretendidos, entre madre e hija. Es que, previsiblemente, el personaje de María Rosa transita la adolescencia midiéndose con su madre, y lo hace a través de la literatura como ariete y confrontando dos sistemas de creencias que definirán, en lo profundo, dos posicionamientos éticos. A la lógica pragmática y doméstica, Oliver contrapone la literaria, más retórica e imprecisa:

La sabía moldeada por su ambiente, pero le oponía cierta resistencia cuando se empeñaba en moldearme a él. Y como ella era casera y nada mundana, refutaba con razones concretas y prácticas las abstractas e idealistas que yo sacaba de mis lecturas. A pesar de ello, no siempre el buen sentido estaba de su parte.²⁶

El desafío a la *surveillance* materna sobre los libros constituye uno de los núcleos potentes que hace avanzar la trama durante los episodios narrativos de *La vida cotidiana* dedicados al complicado y extenso pasaje entre la niñez y la adultez. Comienza con la inspección de la biblioteca del tío Pichín, archivo profuso de literatura

²⁶ María Rosa Oliver, *La vida cotidiana*, *op.cit.*, p. 44.

pornográfica, que despierta en la joven una fascinación por lo abyecto sólo refrenada cuando, en una evocación elocuente de la clásica escena quijotesca, ordena a la mucama quemar esos libros en el incinerador. Continúa con la decodificación minuciosa de “palabras pertenecientes al orden de algo omnipresente y necesario, pero inmencionable” en los volúmenes del Gran Larousse y la Enciclopedia Hispanoamericana.²⁷ Y halla uno de sus puntos más álgidos en una escena que funciona como bisagra entre los últimos alcances de la censura familiar y el incipiente influjo de los jóvenes intelectuales que Oliver comenzara a frecuentar. El episodio involucra un volumen de *En busca del tiempo perdido*, (“Albertina desaparecida”) y a su madre, que por azar o descuido de María Rosa lo había descubierto y lo habría “hojeado”. La madre reduce el complejo autoanálisis afectivo y emocional de Proust a un relato pornográfico. La hija parece más asombrada de que la madre le haya podido ‘hincar el diente’ a un texto que a ella le había parecido a la vez deslumbrante y arduo, que de la lectura aberrante que ésta parece haber hecho. La madre amenaza incluso con indagar la biblioteca para mandar quemar todo lo que sea “inmundo”. La focalización obsesivamente sexual de la censura familiar, su violencia oscurantista yuxtapuesta al prestigio de la obra de Proust, pretenden revelar el alcance de una rebelión. También iluminan un tipo especial de intensidad lectora. Freud, Proust, la literatura pornográfica y los mencionados por el *index* eclesiástico de libros prohibidos son igualados por “el asco” materno. Podría decirse que María Rosa los consulta con el mismo nivel de ansiedad. Son todos libros que se leen a escondidas y en definitiva están emparentados por una retórica del develamiento. Propician una lectura inquietante que se articula con los estremecimientos del cuerpo.

²⁷ *Ibid*, p.58.

Si la madre opera como figura normativa, alfabetizadora y censora, el padre, en cambio, es maestro y guía, el que educa culturalmente a sus hijas en un territorio apropiadamente resguardado de las visitas indeseables, la biblioteca de la azotea, un espacio que hace de aula y cátedra: “siempre en torno a un libro ilustrado nos iba explicando el mundo”.²⁸ Es, también, el lector apasionado que se entrega a la lectura y se deja asaltar por la biblioteca; el lector insomne que deambula de noche mientras estudia los apuntes de la clase que dará a sus alumnos el día siguiente. Hay toda una deliberada puesta en escena de las situaciones de lectura paterna, que remiten a una posición masculina ante la frecuentación de libros. El espacio físico, el ambiente, el clima psicológico y sensorial que domina en esos cuadros conforman la tradicional pose estetizada del hombre letrado:

Los estantes de la biblioteca de papá, hechos de pino barnizado, tenían en sus bordes etiquetas que le permitían hallar al momento el libro buscado. Él se levantaba de la mesa-escritorio y en su *robe de chambre* de pelo de camello, muy suave y muy raída, iba hacia los anaqueles frente a los cuales solía detenerse más tiempo del que nuestra paciencia permitía y más abstraído de lo que nuestro sentido de posesión toleraba; sabíamos que cada título apartaba de nosotras su pensamiento llevándolo lejos de ese cuarto que olía a resina, papel impreso y fragante tabaco de pipa.²⁹

²⁸ María Rosa Oliver, *Mundo, mi casa, op. cit.*, p.154

²⁹ *Ibid*, pp. 155-156

Pero, además, el padre habilita dos operaciones de lectura inconveniente o desviada respecto de aquello que era socialmente esperado en una lectora mujer. Por un lado, introduce tempranamente a sus hijas en el universo de la aventura y la peripecia masculina, cuando les relata las historias de Robinson Crusoe, Gulliver, Don Quijote, Simbad el Marino o el Lazarillo de Tormes, antes de que aprendan a leer. Esas narraciones dejan, en el imaginario de María Rosa, una huella más profunda que las tradicionales historias para *demoiselles* y engendran fabulaciones en las que se imagina como protagonista hombre, héroe de grandes hazañas. Por otro lado, el padre consiente una doble apropiación del saber, figurada a la par que literal. Su biblioteca es un área liberada a la consulta y a la intervención, una suerte de zona franca. En sus ensayos infantiles de abordaje a la biblioteca paterna, la hija comenzará a inscribir su voz y su letra, familiarizándose gradualmente no sólo con los mecanismos intangibles de la imaginación literaria, sino también con la apropiación de su soporte material.

3.1.2. Escribir la lectura

Hay una escena efímera y notable en *La vida cotidiana* que resume los términos en que se produce el encuentro de Oliver con Waldo Frank y las perspectivas que ese contacto augura. En esa escena, Frank bosqueja un trayecto de progresiva autonomía afectiva e intelectual. En primer lugar, sustrae violentamente a María Rosa del dominio familiar -“me arrancó de él”-; luego, compromete a la joven a traducir su *City Block*, es decir, proyecta en ella un paradigma diferente de lector, el lector-traductor, especialista, mediador, intérprete de la palabra ajena; por último, la conmina a fundar la

que será una de las empresa literario-culturales de más resonancia continental en el siglo XX: la revista *Sur*.³⁰

Pero fundamentalmente a partir de ese momento Frank se instala como mentor político y literario, que recomienda lecturas, autores, contactos. Estética y política - coordinadas que rigen con fuerza el escenario cultural del período de entreguerras- se imbrican de tal modo en la biografía de Oliver que sus límites se vuelven porosos, difusos, productivos; y determinan un tipo de lectora diversificada y compulsiva: “Alternaba la lectura de los libros de economía política con las novelas y ensayos que, guiada por las críticas de la *Nouvelle Revue Française*, encargaba a Gallimard y con las obras de la nueva literatura norteamericana que iba a buscar a la librería Mitchell’s”.³¹ Oliver lee con urgencia, necesita atajos, asimilar velozmente toda una tradición filosófica y política. Con esa motivación vuelve al legado paterno, a la biblioteca, al rescate de autores proscriptos por la madre, que se encarga de declarar a viva voz que no se leerá literatura “tendenciosa” en una “casa capitalista”. Sorteando la interdicción, Oliver da con un compendio de *El Capital*, y se entrega a su lectura con fruición: “Fascinada con la idea de que sus pocas páginas me evitarían la ardua, la ímproba tarea de tener que engolfarme en las que forman un volumen de diez centímetros de grosor, comencé a leerlo ávidamente”.³²

³⁰ Entre los autores que Oliver traduce, se encuentran, además de Waldo Frank, (*City Block*, Buenos Aires, Gleizer, 1937), Franz Kafka (*Informe para una Academia*, Buenos Aires, Emecé, 1945) y John Dos Passos (*El número uno*, Buenos Aires, Sudamericana, 1946). Véase: Patricia Willson, *La Constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004; “Página impar: el lugar del traductor en el auge de la industria editorial” en: Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9: Sylvia Saítta, (dir. del volumen), *El oficio se afirma*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2004, pp. 123-142.

³¹ María Rosa Oliver, *La vida cotidiana, op. cit.*, p. 319

³² *Ibid.*, p.320

En un juego de retroalimentaciones, Oliver comenzará a involucrarse activamente en política a partir de la literatura y, a su vez, se interesará por materiales literarios que procesen en clave estética las fuertes tensiones políticas e ideologías radicales que determinaban un escenario europeo marcado por el auge de los fascismos, la guerra, la revolución y el impacto que estos hechos produjeron en el imaginario intelectual americano y argentino.

Es sabido que la revista *Sur* fue una publicación sensible a los acontecimientos sucedidos en el contexto de las guerras europeas, pese a su espíritu refrenado y a un explícito desdén por el asunto político que prevaleció en los primeros años de su existencia.³³ La escena nacional e internacional exigía estar alerta, analizar la realidad y ensayar distintos tipos de intervenciones. Es así que, bajo la forma de ensayos, discusiones o mesas redondas de intelectuales argentinos y extranjeros alineados en la causa antifascista, los colaboradores de la revista –cabe recordar que Oliver formaba parte del consejo de redacción- participaron sostenidamente durante los años de conflicto. En líneas generales, la orientación política de la publicación adhería a la defensa de una “tercera posición” respecto de las fuerzas enfrentadas en la Guerra Civil Española, que paulatinamente derivó en un apoyo abierto a la causa aliada en los albores de la segunda conflagración mundial. Las intervenciones de Oliver asumieron distintos matices y

³³ Los posicionamientos políticos de *Sur* y sus operaciones culturales con respecto a la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, así como al papel de los artistas e intelectuales frente al conflicto bélico han sido abordados desde diferentes enfoques. Existen varios estudios relativos a la temática, algunos de referencia insoslayable. Véase, entre otros: John King, *Sur. Estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989 (Traducción: Juan José Utrilla); María Teresesa Gramuglio, “Posiciones de *Sur* en el espacio literario. Una política de la cultura” en: Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9: Sylvia Saítta, (dir. del volumen), *El oficio se afirma, ob. cit.*, pp. 93-122; Nora Pasternac, *Sur: una revista en la tormenta. Los años de formación: 1931-1944*, Buenos Aires, Paradiso, 2002; Rosalie Sitman, *Victoria Ocampo y Sur. Entre Europa y América*, Buenos Aires, Lumière, 2003.

entonaciones, y se expresaron a través de los géneros de opinión que ella comenzaba a manejar con soltura, con el desenfado de una *salonnière* de la misma estirpe que su amiga Victoria Ocampo, quien en su ensayo “La mujer y su expresión” refrendaba esta habilidad femenina para el intercambio de la conversación.³⁴ El artículo breve, el comentario y el debate eran las modalidades de participación donde Oliver hallaba cierta comodidad y pericia, donde sin conflictos convivían la nota de actualidad junto a la impresión autobiográfica de alguien que se sabía legitimada por su clase para opinar abiertamente sobre temas variados que abarcaban la literatura, el arte, la política, el cine o la historia.

Para Ricardo Piglia, el crítico es la figuración oficial de un tipo especial de lector que fija las escenas de lectura, individualiza e identifica, se nombra a sí mismo, al tiempo que otorga visibilidad a lo leído.³⁵ Siguiendo esta perspectiva, es posible pensar que la apuesta más aventurada y personal de Oliver es poner en escena, en las páginas de *Sur*, y a través de sus notas críticas, una variante estético-ideológica, la del realismo social norteamericano, que ya hacia la década del cuarenta no sería la privilegiada por la publicación.³⁶ Oliver encuentra en la narrativa moderna norteamericana un pretexto para desplegar lo que Alain Badiou denomina la “pasión de lo real”, indagando en el andamiaje ficcional que sostiene a esa narrativa los lazos que la unen con los conflictos

³⁴Victoria Ocampo, *La mujer y su expresión*, Buenos Aires, Sur, 1936, pp.7-28.

³⁵Ricardo Piglia, *El último lector*, Buenos Aires, Anagrama, 2005, p. 24.

³⁶La temática de la narrativa norteamericana moderna, y en especial la del grupo de la “generación perdida”, ocupó a Oliver durante varios años. Ese interés se plasmó en distintos tipos de intervenciones realizadas en ámbitos diversos. Abordó esa temática en una conferencia pronunciada en la *Asociación Amigos del Arte*, con motivo de la *Exposición del Libro norteamericano actual* (1939). También fue el eje de una serie de artículos, notas y reseñas publicados en *Sur*: “La novela norteamericana contemporánea”, *Sur* nro. 59, 1939, pp. 33- 47; “Ernest Hemingway: *From Whom the bell tolls*”, *Sur* nro. 76, 1941, pp.111-120; “Notas: Sherwood Anderson”, *Sur* nro. 78, 1941, pp.80-81; y en la revista *Saber Vivir* bajo el título “American Fiction”, Año 2, nro. 14, 1941, pp. 36-37.

que conmovían al escenario mundial desde las primeras décadas del siglo.³⁷ Y halla en el lenguaje de la crítica un dispositivo de mediación entre cultura y política que le permite expresar sus posiciones en el espacio literario: “Escribir sobre lo escrito por otros me parecía fácil en comparación con lo difícil, lo imposible que me resultaría verter en forma literaria la realidad que se me iba revelando”.³⁸

La entrada a la literatura norteamericana conecta a Oliver con un nuevo tipo de producción literaria e intelectual no heredada, como sí lo era la cultura europea de sus mayores que tenía a París como meridiano intelectual. Incluso, afirma la escritora, esta metrópoli cultural había mediado sus descubrimientos tempranos y su valoración crítica de cierto canon literario del norte del continente. En una nota de actualidad referida al fallecimiento de Sherwood Anderson, Oliver precisa: “Las primeras noticias acerca de sus libros nos llegaron, hace ya casi veinte años, vía París, ciudad adonde se dirigió después de publicar sus dos primeras novelas *Windy Mc Pherson’s Son* y *Marching Men*, un libro de poemas *Mid American Chants* y una serie de relatos reunidos bajo el título *Winesburg Ohio*, que le valió ser reconocido por algunos críticos franceses como el mejor cuentista de nuestros días”.³⁹ En el horizonte mental de Oliver comienza a operar una lógica de reemplazo, que por momentos no elude la comparación, respecto de sus inclinaciones culturales: la tradición francesa cede lugar ante una americana en pleno proceso de formación. Si, por generaciones, Charles Baudelaire había sido el poeta maldito que conmovió a la intelectualidad porteña por haberse atrevido a *épater les bourgeois*, su

³⁷ Alain Badiou, “Pasión de lo real y montaje del semblante” en: *El siglo*, Buenos Aires, Manantial, 2005, pp.69-81

³⁸ María Rosa Oliver, *La vida cotidiana*, op.cit., p.359.

³⁹ María Rosa Oliver, “Notas: Swerwood Anderson”, op. cit., p.80.

apuesta estética era leída ahora como afectada, poco adecuada para acompañar el espíritu de los tiempos. Así, el aspecto “oscuro”, “cruel” o “brutal” de los protagonistas de Anderson representaba para Oliver “el candor de lo elemental”. “No florecen como flores del mal, pues estas son de invernadero” enuncia la escritora, comparando la prosa del americano con la pretendida artificiosidad de la lírica baudeleriana; por el contrario, “brotan como esos hongos que después de la lluvia aparecen bajo un árbol”.⁴⁰ La metáfora botánica es sugerente: la escritura de Anderson germina, entonces, como por una suerte de generación espontánea, bajo la urgencia de las circunstancias, al calor de un nuevo clima de época.

Como contrapunto de una Europa envejecida y traumada por la guerra que, al decir de Oliver, se repliega en un tipo de literatura “individualista” que rinde culto al “yo”, la escritora reivindica a esta nueva generación de novelistas americanos que se ocuparían de darle forma en sus obras con “eficacia revolucionaria”, a ese mundo nuevo y convulsionado que se estaba gestando. Afirma que en sus novelas encontramos:

(...) lo que en nuestra tierra estamos viviendo: la brega de un pueblo por convertirse en ese grupo articulado que se llama una nación , y en esta brega, a su vez, la lucha cada día más difícil por la existencia, la crisis económica, la desocupación, el consecuente desaliento de la juventud, el desmigajamiento del capitalismo, la amenaza fascista, el racismo [...] el enquistamiento de los prejuicios, la complacencia de la falsa eficacia, la carencia de una tradición cultural y de un verdadero entendimiento entre el hombre y la mujer, la soledad de cada

⁴⁰ María Rosa Oliver, “La novela norteamericana moderna”, *op. cit.*, p.37.

uno, la soledad en un mundo de grandes masas, la soledad terrible del hombre en América.⁴¹

Es claro que para Oliver en esa zona de la narrativa norteamericana contemporánea puede leerse una trama densa y compleja de signos o indicios que cifran el agotamiento del proyecto moderno y sus ideales de progreso, que habían entrado en crisis desde la experiencia de la Primera Guerra Mundial y que se profundizaron ya avanzada la década del 30, en la Segunda. El impacto que esta guerra provocó en el grupo *Sur* queda registrado en un nutrido corpus de notas, reseñas y crónicas en el que Oliver tuvo también su participación. “El día marcado en los anales de la infamia”, un artículo incluido en el número especial dedicado a la guerra en América, emula la inmediatez del estilo periodístico para narrar el ataque japonés a U.S.A, perpetrado pocos días antes del cierre de edición de ese número.⁴²

Pero hay un escritor que concita el mayor interés de Oliver en sus reflexiones literarias: Ernest Hemingway, figura faro, que es presentado como uno de los indiscutidos “capitanes de la nueva escuela literaria”.⁴³ Oliver escribe una reseña íntegramente dedicada a él con motivo de la publicación de *For whom the bell tolls* en 1941. Con un particular tono épico que no ahorra elogios, narra cómo Hemingway respondió al “enloquecedor tañido de las campanas” que se hacían escuchar desde Europa hacia América y “marchó a situarse junto a ese puñado de hombres y mujeres que en España se

⁴¹ María Rosa Oliver, “Ernest Hemingway. *For whom the bell tolls*”, *op. cit.*, p.113.

⁴² María Rosa Oliver, “El día marcado en los anales de la infamia” en *Sur* nro. 87, 1941, pp. 17-20.

⁴³ María Rosa Oliver, “La novela norteamericana contemporánea”, *op. cit.*, p.42.

enfrentó con el fascismo”.⁴⁴ No es azaroso que Oliver se haya interesado en ese tramo de la novelística de Hemingway que reelabora en registro ficcional su experiencia en la Guerra Civil Española. Con la narración del impacto que este acontecimiento marca en su sensibilidad social y conciencia política, la escritora inaugura *Mi fe es el hombre*, el tercer tomo de su autobiografía, donde asume el riesgo de contar sus años de actividad política, a sabiendas de que lo más arduo de sus recuerdos de esa etapa vital se refiere a hechos políticos “aún en proceso de esclarecimiento” o “que se reanudan de manera caótica y obedeciendo a fenómenos momentáneos” del orden nacional e internacional.⁴⁵ De la novela de Hemingway, Oliver aprecia la verosimilitud y la toma de partido en la contienda española, lograda a través de las descripciones del ambiente y de los personajes, descripciones que escapan a lo que François Mauriac llamó “la guerra a fuerza de cadáveres”, cuando hace alusión al reclutamiento de adeptos a partir de la exhibición de los cadáveres de los partidarios.⁴⁶ Recordemos que Virginia Woolf en *Tres Guineas* se detiene en la potencia visual de las fotografías enviadas semanalmente por el gobierno español que no planteaban argumento ninguno, sino que desnudaban la “cruda exposición de hechos dirigida a los ojos”.⁴⁷ Pese a la persistencia de esas imágenes en la memoria, hecho que Oliver reconoce, la puesta en palabras de las atrocidades de la guerra que lleva a cabo Hemingway “mitiga” la impresión dejada por las imágenes, por ese testimonio que, en cierta forma, se tendería a considerar como más directo o tangible. La inmediatez del shock visual declina incluso ante la fuerza del “horror que nos relata [que]

⁴⁴ María Rosa Oliver, “Ernest Hemingway: *From Whom the bell tolls*”, *op. cit.*, p.114.

⁴⁵ María Rosa Oliver, *Mi fe es el hombre*, *op. cit.*, p.52.

⁴⁶ María Rosa Oliver, “Ernest Hemingway. *For whom the bell tolls*”, *op. cit.*, p.119

⁴⁷ Virginia Woolf, *Tres Guineas*, Buenos Aires, Sur, 1941, p.17

crece como un monstruo, cobra cuerpo, tiene impulso, color, bramido y se mueve en una atmósfera tan real y densa que satura la nuestra hasta tornarla irrespirable”.⁴⁸

Por último, la preocupación por la responsabilidad de los artistas y escritores frente a la guerra y el avance de los fascismos y, en términos más amplios, el compromiso político del intelectual, es un tema que se va a hacer eco de álgidos debates en el grupo *Sur*, y que comienza a tener sus manifestaciones más visibles a partir de 1938, cuando se produce un vuelco en la Guerra Civil Española y las fuerzas franquistas dividen en dos la zona del Levante. Algunos años más tarde, ya avanzada la Segunda Guerra, la revista publica un artículo polémico de Archibald Mac Leish, poeta norteamericano expatriado que, desde la revista *Fortune*, militó activamente contra el fascismo. En “Escritores de postguerra y lectores de anteguerra”⁴⁹, artículo que resume los términos de su ensayo “Los irresponsables”, Mac Leish realiza una crítica encendida contra la generación de escritores jóvenes, a la cual él adscribe, ya que, a su entender, no habrían hecho frente a la situación mundial ni defendido el patrimonio cultural de Occidente.⁵⁰ Según Mac Leish, la gran crisis ética y moral de la llamada “generación perdida” había sido la falta de fe en el poder de “la Palabra”. Y, por ende, les reprochaba el hecho de claudicar ante la posibilidad de confiar en el lenguaje poético como un arma eficaz para combatir contra los totalitarismos. Las voces discrepantes en el núcleo de *Sur* se hicieron escuchar: en “Debates sobre temas sociológicos”, una sección dedicada al comentario de temas de cultura y actualidad, donde se concretizaban múltiples tensiones estéticas y políticas que atravesaban a la redacción misma de la revista, la “inteligencia” disertante propuso un

⁴⁸María Rosa Oliver, “Ernest Hemingway. *For whom the bell tolls*”, *op. cit.*, p.119.

⁴⁹Archibald Mac Leish, “Escritores de postguerra y lectores de anteguerra” en *Sur* nro. 72, 1940, pp.36-42.

⁵⁰“Los irresponsables” fue publicado en Argentina en 1942 por la editorial Losada.

plan de discusión para desmontar y rebatir punto por punto la argumentación de Mac Leish.⁵¹ En la reunión celebrada el 14 de julio de 1941 en la casa de Victoria Ocampo participaron la propia anfitriona, Patricio Canto, Francisco Ayala, Roger Caillois, María Rosa Oliver, Carlos Alberto Erro, Eduardo González Lanuza y Angélica Mendoza, entre otros. La postura de Mac Leish fue rechazada y discutida apelando a la clásica idea del intelectual como sujeto esclarecido que evalúa y juzga desde afuera sin involucrarse. Es decir, pese a pequeños diferendos, el grupo *Sur* proponía una solución moderada y bregaba por un intelectual que no se mostrara indiferente ante la historia y a cierto deber que le atañía como representante de la clase letrada, pero que tampoco se asimilara al tipo de intelectual comprometido que proponía la izquierda, fundamentalmente la aliada al Partido Comunista y a la política cultural de la U.R.S.S.

Llama la atención que Oliver no se haya pronunciado en el debate. Resulta curioso que, quien por sus intervenciones se había convertido en una suerte de promotora de la literatura comprometida del norte se haya mantenido en silencio ante los razonamientos de Mac Leish cuando éstos contradecían de plano los valores que ella encontraba en la camada de escritores norteamericanos contemporáneos. Para Mac Leish, las novelas más representativas de esta generación, como *Tres Soldados* de Dos Passos o *Adiós a las armas* de Hemingway, por ejemplo, eran un testimonio de ese desprecio hacia “las expresiones y fórmulas de convicción, de fe y de finalidad moral” que permitían hacerle frente a la guerra.⁵² La pregunta que surge inevitablemente es ¿por qué Oliver elige callar esta vez? ¿Por afinidades personales con Mac Leish? ¿Tal vez porque el escritor era un

⁵¹ Patricio Canto *et. al.*, “Comentario a ‘Los irresponsables’ de Archibald Mac Leish”, Debates sobre temas sociológicos en *Sur* nro. 83, 1941, pp.99-126.

⁵² Archibald Mac Leish, “Escritores de postguerra y lectores de anteguerra”, *op. cit.*, p.38.

colaborador de la Oficina de Cooperación Intelectual de la Unión Panamericana en Washington, organismo en el que Oliver desempeñaría un año más tarde un puesto clave como informante de la realidad latinoamericana para la gestión de Roosevelt? ¿O quizás porque opinar abiertamente acerca del compromiso de los intelectuales, desde su filiación como miembro del Partido Comunista la habría enfrentado a los miembros de *Sur* en general y a Victoria Ocampo, de quien la separaban diferencias que serían insalvables en materia política e ideológica? Probablemente el sigilo de Oliver se deba a todos estos motivos a la vez. Resulta imaginable que su papel de “embajadora cultural”, mediadora, figura bisagra, en el que eligió colocarse la habrá enfrentado en más de una ocasión al dilema de las lealtades simultáneas y enfrentadas, obligándose a sí misma a administrar hábilmente el tono y la oportunidad de las declamaciones.⁵³ En este sentido, es necesario leer sus intervenciones culturales no sólo a partir de cierta coherencia pretendida -que se esmeró en forjar con sus operaciones de autofiguración- sino también, y quizás fundamentalmente, desde los intersticios que quedaron entre lo dicho y lo no dicho, entre lo susurrado y lo omitido. Y, por lo tanto, desde una apuesta estética que en parte se funda en la incomodidad de lo silenciado.

⁵³Alvaro Fernández Bravo considera a Oliver una figura “fronteriza”, que atravesó a lo largo de su vida varios ámbitos culturales: fue miembro de la elite, a la vez que militante comunista, feminista, defensora de la política del “Buen vecino” norteamericana y simpatizante del humanismo marxista soviético. Véase: “Introducción” en *Mi fe es el hombre*, *op. cit.*, pp.16-19.

3.2. La biblioteca imaginada (Stern)⁵⁴

En 1948 la editorial Abril, creada por el empresario Cesare Civita⁵⁵, lanzaba al mercado la revista *Idilio*, uno de esos magazines profusamente ilustrados y con temas más o menos triviales que habían empezado a cautivar a un público mayoritariamente femenino desde los años 20. El sociólogo Gino Germani⁵⁶, el psicólogo y editor Enrique Butelman⁵⁷ y la fotógrafa Grete Stern colaborarían, un poco por azar y un poco por afinidades, en esta publicación, iniciando una insólita empresa que llevaría el curioso nombre “El psicoanálisis le ayudará”. Se trataba de una columna de consultoría psicológico-sentimental que conjugó saberes provenientes del psicoanálisis, la sociología y el arte de vanguardia y los transmitió en un registro adaptado a un público masivo, en tono de vulgarización. Mientras Germani y Butelman se encargaban de contestar las

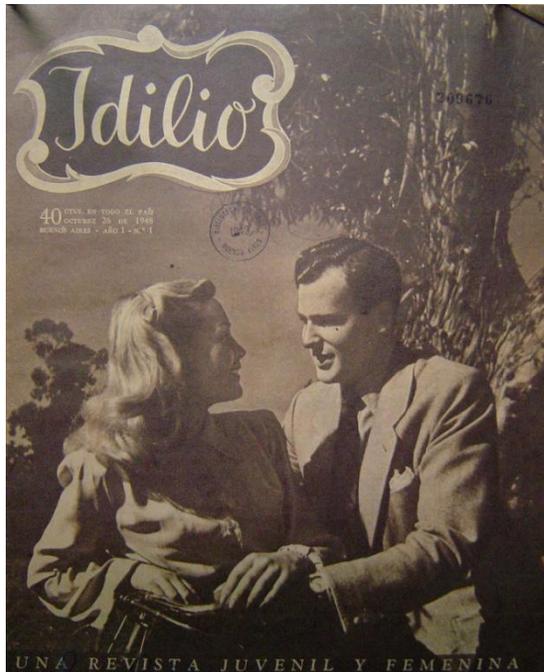
⁵⁴Algunos de los términos en los que se resume este apartado los planté en: Paula Bertúa, “Un sueño de frutas: relato social y cultural de la diferencia sexual en los fotomontajes de Grete Stern” en *Feminaria*, Buenos Aires, Año XVII, Nros. 32/33, mayo de 2009, pp. 30-36.

⁵⁵Cesare Civita fue un empresario editorial italiano antifascista que emigró a la Argentina durante la Segunda Guerra Mundial. En Italia había sido colaborador de las empresas Mondadori y Milano; ya instalado en la Argentina a inicios de la década del 40, fue representante de la firma *Walt Disney Production*, comercializando sus productos en América Latina. En 1941 fundó, junto a Alberto Levi y Paolo Terni, la editorial *Abril* que inicialmente se dedicó a la publicación de revistas infantiles: *Mickey*, *El Pato Donald*, *Misterix*, *Cinemisterio* y *Rayo Rojo*, entre otras. Con posterioridad, la editorial publicó fotonovelas (*Nocturno*, *Idilio*) y revistas femeninas de gran tirada, como *Claudia*. Véase: Eugenia Scarzanella, “Entre dos exilios: Cesare Civita, un editor italiano en Buenos Aires desde la Guerra Mundial hasta la dictadura militar (1941-1976)” en *Revista de Indias*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, enero-abril 2009, Volumen LXIX, N° 245, pp.65-93.

⁵⁶Gino Germani (1911-1979). Italiano de origen, llegó a la Argentina en 1934 exiliado a causa de la persecución antifascista de la que había sido objeto en su país natal. Ya instalado en Argentina, Germani siguió estudios de filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, institución en la que tuvo una presencia y actividad destacadas. Sus investigaciones sociológicas giraron principalmente en torno de: los orígenes de los regímenes totalitarios, la transición de la sociedad tradicional a la sociedad moderna la clase media y el peronismo. Participó en el Colegio Libre de Estudios Superiores y organizó la carrera de Sociología y el Departamento de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Para un recorrido exhaustivo de la trayectoria vital e intelectual de Gino Germani, véase: Ana Germani, *Gino Germani. Del antifascismo a la sociología*, Buenos Aires, Taurus, 2004.

⁵⁷Enrique Butelman (1917-1990). Hijo de inmigrantes rusos, realizó sus estudios secundarios en Suiza y allí tomó contacto con la psicología analítica de Carl Jung. En 1936 cursó estudios de filosofía en la Universidad de Buenos Aires, donde conoció a Gino Germani. Butelman se dedicó esencialmente a la actividad editorial y a la gestión institucional y la docencia universitaria en la carrera de Psicología de la Universidad de Buenos Aires y de la Universidad del Litoral (Rosario).

consultas de las lectoras y analizaban en clave psicoanalítica los relatos de sueños que éstas enviaban semanalmente a la redacción, Grete Stern los ilustraba con una serie de fotomontajes cuya audacia estética los haría trascender su función original. Fue un trabajo conjunto, frívolo a la vez que experimental, y único en su género (IL.35 y 36).



35. Portada de *Idilio* nro. 1, 26 de octubre de 1948



36. “El psicoanálisis le ayudará” en *Idilio* nro. 35, 19 de julio de 1949

3.2.1. Un laboratorio de ideas e imágenes

Idilio inauguró la sección “El psicoanálisis te ayudará” con una presentación cercana al tono persuasivo de la publicidad que 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 si misma, a fortalecer su alma, a resolver sus problemas, a responder a sus dudas, a vencer sus complejos y a superarse”⁵⁸: 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. La sección tuvo rápida acogida por parte del público, a juzgar por la leyenda que los responsables de la columna incluyeron en la tercera semana: “El número de cartas que llegan a esta sección es enorme: trataremos de contestar al mayor número posible, de acuerdo con el orden de llegada y la urgencia del caso”.⁵⁹ Así, se ofrecía como 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).

La sección “El psicoanálisis te ayudará” fue el producto discursivo-visual de un colectivo, un trabajo en colaboración, de elaboración plural, una escritura con intervención de varias manos y miradas. La alianza fue efímera y, en cierto sentido, oportunista. Aprovechó la coyuntura del primer peronismo y su reparto normalizador de espacios culturales -reales y simbólicos- para encontrar un nicho donde surgir y desarrollarse. Una clara división del trabajo y de las responsabilidades que atañían a cada integrante operó desde el comienzo en una distribución amistosa de tareas⁶⁰: Enrique

⁵⁸En “El psicoanálisis te ayudará”, *Idilio* nro. 2, 2 de noviembre, 1948.

⁵⁹En “El psicoanálisis te ayudará”, *Idilio* nro. 3, 9 de noviembre, 1948.

⁶⁰Tal división de tareas es señalada por Luis Príamo (coord.) *Sueños .Fotomontajes de Grete Stern. Serie completa. Edición de la obra impresa en la revista Idilio (1948-1951)*, Buenos Aires, Fundación CEPPA, 2003, p.17. También es ratificada por los familiares que actualmente están a cargo del archivo de Grete Stern, particularmente por Carlos Peralta Ramos, hijo de la segunda esposa de Horacio Coppola, Raquel Palomeque.

Butelman seleccionaba la correspondencia (y, tal vez, inventaba parte de ella) y contestaba a las lectoras⁶¹; Gino Germani analizaba los sueños *tipo* en una parte destacada de la sección (por el uso de una tipografía distinta y por estar emplazada en el centro, incluso a veces enmarcada por un recuadro que la destacaba). Grete Stern era la encargada de ilustrar, con sus fotomontajes, el apartado interpretativo de Germani. La prominencia que fue adoptando dicho componente dentro de la columna se constata al observar que paulatinamente, número a número, iría ocupando un lugar central en la página, hasta llegar incluso a desplazar las respuestas de Butelman a las corresponsales hacia las páginas finales de la revista.

La construcción discursiva de la columna “El psicoanálisis te ayudará” puso en diálogo a diferentes enunciadores⁶², sujetos construidos discursivamente tanto en el registro visual como en el lingüístico. Por una parte, en el plano verbal aparece el enunciador principal representado por la voz de Richard Rest, seudónimo con el que Germani y Butelman firmaban en conjunto la columna. Este se desdoblaba en las intervenciones de uno y otro, caracterizadas por tonos, estilos y registros discursivos diferenciados. Con todo, la figura pública de Richard Rest era una sola, encarnaba al especialista, y se legitimaba desde la autoridad del saber psicoanalítico. Se mostraba orgullosamente separado de su público lector, subestimaba sus conocimientos sobre la psiquis al tiempo que intentaba atraerlo mediante consejos edificantes con tono moral y didáctico. Por otra parte, bajo la modalidad de un enunciador ligado, la voz de la lectora

⁶¹Según Hugo Vezzetti, cuando la correspondencia creció de manera exponencial, la tarea de responderle a las lectoras fue derivada a empleados de la editorial a partir de una selección temática. Hugo Vezzetti “El psicoanálisis y los sueños en *Idilio*” en Luis Priamo (coord.), *op.cit.*, p.153.

⁶²Tomo las categorías de *enunciador* y *enunciatarario* de la “Teoría de la enunciación” formulada por Émile Benveniste y expuesta en “El aparato formal de la enunciación” en *Problemas de lingüística general, II*, México, Siglo XXI, 1978.

asomaba subordinada al enunciador dominante. La carta de la soñante nunca era exhibida en la columna; su relato –escamoteado y apropiado por la palabra del especialista- sólo era ofrecido en forma de citas incluidas bajo la modalidad de discurso directo o indirecto libre (“Los pretendientes que ha tenido hasta hoy terminan separándose siempre al poco tiempo. No se lo explica” refiere Rest a propósito de la consulta de EATS⁶³; o “‘Creo que he fracasado y voy a fracasar en la vida. Como mamá.’ En otras palabras, es usted un magnífico ejemplo de complejo de fracaso”⁶⁴ condensaba el consultor, en pocas palabras, el testimonio de Rita A). Richard Rest interpretaba, sintetizaba, analizaba la narración de la lectora y exponía una exégesis en términos comprensibles para un público no familiarizado con los conceptos y la terminología del psicoanálisis.

La puesta en escena, el carácter de representación y de mascarada, se expandía hacia los distintos niveles enunciativos, a modo de *mise en abîme*. Por un lado, estaba representado por la seudonimia de Gino Germani y Enrique Butelman, quienes preservaban su identidad detrás del nombre falso Richard Rest, el tercer hombre resultante de la alianza. La inspiración fue Ricardo Resta, un filósofo estrechamente ligado al ambiente universitario argentino, amigo de ambos, que había emigrado a Panamá. La extranjería en el nombre cumplía varias funciones: en primer lugar, el apellido (Rest: *v.* descansar, reposar; *n.* silencio, resto) se inscribe en el campo semántico de lo onírico; en segundo lugar, prestigiaba la imagen de autor-especialista cosmopolita, a tono con las tendencias de psicoanálisis de avanzada; por último, los resguardaba de

⁶³“El psicoanálisis te ayudará” en *Idilio* nro. 7, 7 de diciembre, 1948, p. 2.

⁶⁴“El psicoanálisis le ayudará” en *Idilio* nro. 29, 7 de junio, 1949, p.2.

asumir abiertamente un trabajo que prefirieron negar en su trayectoria posterior como miembros de pleno derecho en el campo intelectual.

Por otro lado, puede pensarse la participación de los allegados a Grete Stern en el proceso creativo de los fotomontajes como una *performance* lúdica desplegada cada vez que posaban interpretando los sueños de las lectoras, con las cartas como guión previo. Gran parte del trabajo de Grete Stern para los *Sueños* se desarrolló en su casa-estudio; el vestuario y la escenografía se realizaban de modo casero; y los modelos que posaron en los fotomontajes fueron miembros del círculo familiar y amistoso de la fotógrafa. En el *Archivo Grete Stern* se conservan algunas escenas del *making off* que testimonian la dinámica de ese trabajo. Por último, la operatoria puesta en juego en el armado de las composiciones, propia del montaje, devela el sesgo de construcción y artificio (“montar” como sinónimo de armar con habilidad algo para lograr algún fin se vincula a las antiguas palabras *techné* y *mechané* que se atribuían en el mundo griego a todo lo realizado con astucia y habilidad). Stern colocaba distintas fotografías entre vidrios, sostenidas por cartones, jugaba con efectos de sombras y contrastes, primeros y segundos planos, como en un “escenario”, en sus propias palabras.⁶⁵ No es casual el empleo de un término tomado prestado del teatro. Del lenguaje y las metáforas de las artes escénicas también se vale Louis Aragon para pensar los montajes fotográficos de Marx Ernst en “Challenge to Painting”⁶⁶, un ensayo de 1930 en donde el poeta evalúa las potencialidades estéticas y políticas del collage y también del montaje surrealistas. Aragon expresa: “It is probably

⁶⁵ Grete Stern “Apuntes sobre fotomontaje” en Luis Priamo (coord.), *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern.op.cit.*, p. 30.

⁶⁶El original en francés titulado “La peinture au défi”, fue el prefacio escrito para una exposición de *collages* en la galería Goemans en París.

not by chance that I use the language of the Theatre: the actors play a role in a scene where the props for several possibilities are planted. I have often thought that an immense and marvelous drama resulted from the arbitrary succession of all these pictures”.⁶⁷

3.2.2. *Transparencia y opacidad discursiva y visual*

La sección “El psicoanálisis le ayudará” fue una zona discursiva compuesta –en su doble naturaleza: verbal /visual y en su construcción enunciativa - y también por ello, compleja. El encargo de la editorial Abril a Grete Stern para ilustrar la columna podría haber seguido el decurso clásico de la función icónica típica de la fotografía en la prensa, como un refuerzo de verosimilitud. Susan Sontag ha subrayado hasta qué punto la fotografía tiene la dudosa reputación de ser la más realista y mimética de las artes.⁶⁸ Sin embargo, los usos que los fotomontajes asumieron en el marco de la revista rebasaron ampliamente esta expectativa, más allá de las modalidades y de los ritmos de trabajo que adoptó la colaboración.⁶⁹ El dispositivo fotográfico fue empleado como un medio que ayudaba a (re)construir una escena mental, un conjunto de imágenes plausibles de ser visibilizadas a partir de la puesta en discurso de las soñantes, y una vez que el relato era

⁶⁷Louis Aragon “Challenge to Painting” en Lucy Lippard, *Surrealist on Art*, New Jersey, Prentice Hall, 1970, pp. 47-48.

⁶⁸Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (Traducción: Carlos Gardini y Aurelio Major), Buenos Aires, Alfaguara, 2006 [1973], p.78

⁶⁹Grete Stern relata algunas de las rutinas de trabajo entre ella y Gino Germani: “El trabajo se desarrolló más o menos así: Germani me entregaba el texto del sueño, copia fiel, en la mayoría de los casos, de una de las tantas cartas que se habían dirigido a la Editorial Abril con pedido de interpretación. A veces, antes de comenzar mi labor, conversábamos con Germani acerca de la interpretación. Por lo general, ocurría que Germani me presentaba solicitudes referidas a la diagramación: que debía ser horizontal o vertical, o con un primer plano más oscuro”. Grete Stern “Apuntes sobre fotomontaje” en Luis Priamo (coord.), *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern*, op. cit. p.29.

atravesado e intervenido por la lectura del analista, hecho que hacía del dispositivo fotográfico un medio de indagación psíquica.

El problema de la fotografía como sistema de representación es una cuestión que ha sido tratada desde distintas posturas, muchas de ellas alineadas en la semiología de la imagen. Como se sabe, Roland Barthes postuló a la fotografía como un lenguaje connotado y denotado a la vez ya que entiende que en un nivel elemental del mensaje fotográfico la relación entre el significante y el significado es el registro, pero también admite que este mensaje es connotado por la intervención humana que inscribe en él normas estéticas, éticas e ideológicas.⁷⁰ Sin embargo, esta perspectiva desestima en cierto sentido la especificidad de la imagen y la relativa independencia que ésta puede tener respecto del contexto verbal en el que se enmarca. En “El psicoanálisis le ayudará”, la imagen no sólo funciona como un dispositivo denotado que contextualiza o escenifica los relatos interpretativos de los sueños sino que, en buena medida, es un elemento connotado y polisémico que, como veremos, mina el discurso desde adentro. La articulación entre las dimensiones visual y verbal adopta modalidades diferentes a las de otros géneros de la revista, como las publicidades, en donde la principal función del texto es la de *anclaje*, es decir la de guiar al lector entre los múltiples y posibles significados de la imagen; o las fotonovelas, donde prevalece la función de *relevo* mediante la cual las palabras y las imágenes forman una estructura con elementos en relación de complementariedad, y ambas conforman un sintagma más general.⁷¹ En la columna, los fotomontajes no establecen la relación convencional con el texto que el crítico francés identifica como

⁷⁰Roland Barthes, “El mensaje fotográfico” (1961) y “Retórica de la imagen” (1964) (Trad. Silvia Delpy) en AA.VV, *La semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, pp.115-126 y 127-140.

⁷¹Los conceptos de *anclaje* y *relevo* los tomo de Barthes en “Retórica de la imagen”, *op. cit.*, pp.127-140.

“reducción del texto a la imagen y de la imagen al texto”. Las fotografías acompañan al texto, pero no siempre en el sentido de ilustrarlo, sino en el de proveer otros puntos de vista o multiplicar los efectos de sentido.

Las imbricaciones entre los sistemas discursivos visual y verbal en la columna nos enfrentan fundamentalmente a una materialidad -de la imagen y de la palabra- en la que ninguna instancia es previa o anterior a la otra ni determinante de su contraparte.⁷² Es así que ambos registros deben ser entendidos como textualidades que revisten estructuras heterogéneas. De acuerdo con Roger Chartier -en sus reflexiones sobre la propuesta teórico-metodológica de Louis Marin sobre las dos formas distintivas de representación que son el texto y la imagen- se hace necesario pensar a ambos registros como sistemas de significación irreductibles, que establecen relaciones recíprocas, pero que a la vez entrenan modos de representación y de recepción no homologables entre sí.⁷³ Louis Marin revierte la determinación de lo icónico por parte de lo lingüístico, cuestionando

⁷²Esta afirmación matiza algunas de las aseveraciones de Luis Priamo respecto de la relación inmanente entre las interpretaciones de Germani y los fotomontajes de Stern. El investigador sostiene que “la voz de la fotomontajista queda disminuida” (pp. 20-21) por el dictamen interpretativo de Gino Germani o que la exégesis de este último “cierra el paso” al efecto de la imagen (p.21). En ocasiones, plantea que Germani en su análisis omite elementos centrales en la composición fotográfica: en “Los sueños de reminiscencias” (*Idilio* N. ° 22) no menciona la red que cae sobre la protagonista, motivo de densidad significativa en el fotomontaje, que convierte al hombre en pescador y a la mujer en su presa (p.21); o en “Los sueños de encarcelamiento” (*Idilio* nro. 47) la interpretación de Germani es “promisoria” en las primeras líneas, cuando parece coincidir con el sentido transmitido por la imagen visual, pero más adelante toma un “atajo arbitrario”, alejándose de su supuesta sintonía semántica con el fotomontaje (p.22). La argumentación de Priamo rebate en parte, y con justeza, uno de los postulados más afianzados respecto de la relación texto-imagen, el que atribuye una preeminencia al guión literario por sobre la obra visual. Sin embargo, podríamos pensar que este análisis invierte los términos, al considerar a los fotomontajes como parámetros significantes a los que el discurso verbal debería ajustarse semánticamente. Luis Priamo (coord.), *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern*, op. cit.

⁷³Roger Chartier, “Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen” en *Escribir las prácticas*, Buenos Aires, Manantial, 1996, pp. 73-99.

incluso la universalización al dominio de lo visual de términos que se aplican a la decodificación de textos escritos.⁷⁴

El predominio del lenguaje visual por sobre el verbal fue un rasgo evidente en el interior de un buen número de las publicaciones del período, donde las secciones de relatos literarios o policiales, las crónicas y las noticias sobre la realidad nacional e internacional iban cediendo paulatinamente espacio a diverso tipo de notas fotográficas (difusión del cinematógrafo, fotografías de astros de Hollywood o páginas de moda, entre otras). A priori, las fotografías podrían considerarse como la máxima representación de la transparencia, sin embargo, como veremos, guardan un “resto” de opacidad que esconde sus propias condiciones y estrategias enunciativas.

3.2.3. *Un sueño de frutas*

Uno de los fotomontajes de la serie “Un sueño de frutas” (IL. 37) ofrece material interesante para tratar los vínculos entre las representaciones visuales y verbales y sus posibles efectos de sentido. El texto interpretativo explica:

⁷⁴Al respecto, Chartier se refiere puntualmente al término “lectura” aplicado extensivamente al ámbito de las producciones pictóricas (ver “Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen” p.75). Si bien este cuestionamiento se enmarca dentro de las reacciones que suscitó el “linguistic turn” en el ámbito de la semiología de la imagen, también es necesario observar que la propuesta teórico-metodológica de Marin estuvo, en sus formulaciones tempranas, enfocada hacia la dominancia del registro verbal por sobre el visual. A esta problemática se refiere el semiólogo Antonio Caro Almela cuando señala que Louis Marin subtítulo a sus *Estudios semiológicos* “La lectura de la imagen” y afirmó en sus páginas que: “No hay sentido más que nombrado y el mundo de los significados no es otro que el del lenguaje. Percibir lo que una sustancia significa, es fatalmente recurrir al desglose de la lengua” (Louis Marin, *Estudios semiológicos. La lectura de la imagen*, (Traducción: Joaquín Fernández), Madrid, Comunicación, 1978, p.34). En: Antonio Caro Almela, “Mas allá del ícono” en *Artes y nuevas tecnologías. X Congreso de Asociación Española de Semiótica*. (coord. Miguel Ángel Muro Munilla), Asociación Española de Semiótica, Universidad de La Rioja, 2004, p. 318.

En general, las frutas se refieren a sentimientos, a vivencias amorosas. En cuanto a los libros, ellos no suelen tener una significación fija; pero siempre revisten mucha importancia en los sueños. En el caso del sueño aquí representado, los libros constituyen un símbolo muy indispensable para su interpretación. Ellos están allí para representar a la persona que es objeto de esos sentimientos. El sueño descubre, en efecto, a la joven soñadora que los sentimientos que ella tiene hacia cierta persona no son de simple amistad sino de carácter amoroso, cosa que ella no había alcanzado a comprender *conscientemente*. El joven a quien quiere es un estudiante (*una persona que usa libros*), y la soñadora se ve recogiendo *frutas* (símbolo de amor) de entre los *libros* (símbolo del joven amigo). Se trata de un sueño hermoso y poético.⁷⁵

La exégesis se inclina hacia el tratamiento de motivos amorosos y sentimentales. El discurso refuerza la naturalización de un *sentimentalismo* femenino: “(...) las frutas se refieren a sentimientos, a vivencias amorosas”; son la representación de la cuestión de los afectos, tópico sumamente explotado por las novelas sentimentales. Como contrapunto de ese mundo femenino, los libros pertenecen al dominio masculino, son elementos metonímicos que aluden a su poseedor. El texto interpretativo del sueño declama: “Ellos están ahí para representar a la persona que es objeto de esos sentimientos”; “El joven a quien quiere es un estudiante (*una persona que usa libros*); los *libros* (símbolo del joven amigo)”. El enunciador principal, asumiendo la función de consejero sentimental, devela a la soñante sus deseos amorosos, apetitos que permanecen ocultos en el orden de lo consciente.

⁷⁵ “El psicoanálisis te ayudará” en *Idilio* nro. 8, 14 de diciembre de 1948, p.2.

En la dimensión visual, la significación del fotomontaje se articula en una sintagmática que presenta ordenados, en un todo, los elementos desglosados y analizados en la interpretación verbal. Al respecto, resulta interesante que ciertas nociones provenientes del psicoanálisis y aplicadas a la interpretación de los sueños, como la condensación o el desplazamiento, sean reapropiadas por la teoría de la enunciación, y puntualmente por Marin, para desglosar las relaciones sintagmáticas (en presencia), pero también paradigmáticas (en ausencia) que las figuras de la composición visual establecen entre sí y por asociación. Marin sostiene “(...) cada figura del cuadro es [así] la condensación de una serie de paradigmas; cada figura no adquiere sentido más que en la sobredeterminación que recibe del campo asociativo”⁷⁶, campo que en el fotomontaje es construido por los elementos que el dispositivo fotográfico recorta e incluye y por la cadena de interpretaciones que el psicoanalista efectúa en base a los mínimos datos onírico-biográficos aportados por la soñante.

Una mujer, en escala notoriamente inferior respecto del ambiente que la rodea, camina sobre los estantes de una biblioteca y recoge afanosamente flores y frutos que se encuentran depositados sobre una hilera de libros. La semiótica corporal, la pose y la gestualidad del rostro demuestran -en una primera aproximación- cierta complacencia frente a la apacible tarea decorativa. No obstante, la imagen no es natural ni transparente y su función no se limita a ilustrar la palabra escrita. La fotografía enclava marcas que ponen en escena la propia opacidad discursiva: el signo icónico es configurado como un dispositivo que genera relatos desviados de los instaurados por la respuesta del especialista a la carta de la lectora. En este sentido, “Un sueño de frutas” es una pieza

⁷⁶ Louis Marin, *Estudios semiológicos. La lectura de la imagen, op.cit.*, p.51.

particularmente interesante de la serie ya que en él aparecen ciertos elementos y estrategias compositivas con alta densidad semántica. En principio, la diferencia de escala entre la figura central y el ambiente plantea un contraste jerárquico entre la mujer y su mundo de objetos decorativos, y el ámbito intelectual representado por dos filas de libros de tamaño desmesurado. El acople de la figura femenina con formas vegetales permite desplazar a aquella algunos rasgos de los elementos naturales: belleza, delicadeza, fragilidad.



37. Grete Stern, “Un sueño de frutas” en *Idilio* nro. 8, 14 de diciembre, 1948

Louis Marin se detuvo a estudiar, en ciertas obras pictóricas, las distintas modalidades presentes en lo que denomina el proceso de “opacificación”: “elemento, detalle, traza, marca, figura [...] (desorden, brisa, interrupción, síncopa)” que interroga la transparencia de la representación y la diafanidad de la superficie.⁷⁷ En el fotomontaje las figuras que asumen una presencia disruptiva capaz de desestabilizar la coherencia sintáctica y semántica de la construcción discursiva y visual son los libros, especialmente sus títulos. De modo revelador, algunas de las rúbricas dan cuenta de un orden heredado que establece una filiación directa entre saber y experiencia masculina: *Los siete pilares de la sabiduría* de Thomas Edgard Lawrence; *Memorias de una enana* de Walter de la Mare y *Las novelas de lo grotesco* de Sherwood Anderson, por citar algunas de las obras literarias que se logran distinguir. La selección de esos textos no resulta azarosa, muy por el contrario cumple un papel central en la dinámica narrativa del fotomontaje. El primero de ellos, crónica de guerra, libro de bitácoras de un combatiente de la primera Guerra Mundial, funciona como una cita de autoridad: una voz masculina narra, de modo autobiográfico, sus experiencias en la lucha armada y se legitima desde ese rol para establecer una relación entre *poder* y *saber*. El segundo -en directa alusión al personaje central del fotomontaje- es un texto que ironiza acerca de la vida de una distinguida dama victoriana, angustiada y perdida en un mundo que la rechaza y al que no comprende. El fotomontaje reproduce la sensación de ajenidad experimentada por una mujer frente a la dimensión cognitiva como dominio inasequible e incomprensible. El tercero, novela de protagonista colectivo, parodia la narrativa sentimental de las revistas populares a través

⁷⁷Louis Marin, *De la représentation*, París, Gallimard/Le Seuil, 1994, pp. 370-371. La traducción del francés es mía.

de relatos costumbristas referidos a diferentes tipos de la sociedad norteamericana de una pequeña ciudad rural.

La selección de textos construye una biblioteca imaginada con espesor ideológico. El resto de los libros que integran la composición fotográfica da cuenta del abanico heterogéneo de intereses que muy posiblemente confluían en las lecturas de la fotógrafa quien, según sus allegados, se revelaba como una lectora refinada y políticamente comprometida con la lucha antifascista. Así, figuran desde *best sellers* de la época, como *La importancia de vivir* (1937), del filólogo chino Lin Yu Tang, que proponía una lectura modernizadora de la cultura oriental; el clásico *The Complete Tales & Poemes* de Edgar Allan Poe.; o *El Gran Dinero* (1936), tercera y última parte de la trilogía *USA*, de John Dos Passos, novela que incorporaba técnicas narrativas procedentes del cine y ejercía una mirada crítica sobre el clasismo de la sociedad norteamericana de posguerra. En cuanto a los textos más directamente relacionados con el posicionamiento político de Stern encontramos *Batallas en la montaña* (1942) del escritor anarquista franco-suizo Jean Giono, que se oponía abiertamente a las posturas belicistas en el entorno de la Segunda Guerra Mundial o *Proletarian Literature* (1935), una compilación en la que los escritores norteamericanos ligados al Partido Comunista, como Michael Gold, Granville Hicks, Joseph Freeman o Josuah Kunitz, defendían una literatura que oficiara como arma en la lucha de clases.

Los títulos, elementos verbales incorporados a la composición, funcionan como guiños hacia el lector, como la puesta en abismo de planteos que recorren la relación entre experiencia masculina y femenina y los imaginarios sobre los roles de la mujer y del

hombre, pero también discuten los valores de un escenario internacional conmovido por los conflictos políticos y las desigualdades sociales. Dichas rúbricas cumplen una función estructural en el fotomontaje: se ofrecen en el mismo nivel de visibilidad que los demás elementos que componen la imagen. Marin, cuando analiza las diversas modalidades de inclusión (título, etiqueta, firma) que los textos asumen en las obras visuales, plantea que el cuadro es el sistema y “(...) la letra está tejida en él en el mismo conjunto de relaciones: la letra está unida por las mismas reglas de pertenencia al sistema del cuadro que las formas, las manchas, las líneas. Es en este campo cerrado y fragmentario donde la letra deviene elemento, polo de relaciones, como el árbol, la nube, como la playa coloreada, como el rayado del pincel”.⁷⁸ Grete Stern incorpora los títulos al entramado visual y con ello establece relaciones intertextuales mediante las cuales despliega dos operaciones retóricas sustanciales en la narrativa visual de “Un sueño de frutas” y también en otros fotomontajes de la serie: la parodia y la ironía.

Como sabemos desde Mijail Bajtin, la parodia es una forma especial de dialogismo o polifonía mediante la cual el enunciador se apropia de la palabra ajena, pero haciéndola entrar en conflicto con la de su dueño original.⁷⁹ Es el recurso que exhibe la influencia y circulación recíproca entre la “cultura baja” y la “cultura alta”, y de los modos en que la primera se apropia de tópicos, valores y géneros de la segunda para invertirlos o ridiculizarlos. También de los usos que la cultura letrada hizo de ciertos

⁷⁸ Louis Marin, *Estudios semiológicos. (La lectura de la imagen)*, op.cit., p.91.

⁷⁹ Mijail Bajtin, *Problems of Dostoevski's Poetics*, Minneapolis, University of Minnesota, 1984. Bajtin advirtió en la literatura paródica matices contestatarios que permiten subvertir y minar desde interior el discurso monológico y autoritario.

materiales provenientes de la cultura popular.⁸⁰ En el caso analizado, Stern no solo parodia la pose y los gestos de las heroínas de las novelas sentimentales que parecen vivir sólo en el ámbito de los afectos o de las peripecias sentimentales sino -y fundamentalmente- la voz del especialista. Este, mediante su discurso, reforzaba configuraciones de relaciones sociales que se debatían ambigüamente entre una mirada condescendiente hacia los deseos de la mujer y prescripciones ancladas en un modelo patriarcal sobre los roles femeninos socialmente aceptables: esposa, madre, ama de casa. Stern, bajo una superficie visual aparentemente poco conflictiva, socava con una mirada crítica los estereotipos de femineidad heredados por el orden social, desestabiliza las representaciones femeninas construidas desde una perspectiva masculina.

Parte del discurso crítico sobre la columna a menudo ha caracterizado someramente a los fotomontajes de Grete Stern como composiciones paródicas, críticas o irónicas respecto de los sueños de las lectoras o del psicoanálisis clásico en general.⁸¹ Sin embargo, y luego del análisis precedente, es necesario puntualizar que el tono irónico que

⁸⁰Linda Hutcheon, por su parte, define a la parodia como *repetición con una diferencia* (*A Theory of Parody*. New York, Methuen, 1985, p.32). Además, el acto de parodiar compromete normas y convenciones que desestabilizan desde dentro el discurso: "Parody seems to offer a perspective on the present and the past which allows an artist to speak to a discourse from within" (*A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York, Routledge, 1994, p.35). Por la razón expuesta, las implicaciones ideológicas de la parodia son, en cierto sentido, contradictorias. La parodia es, al mismo tiempo, un respetuoso homenaje y un gesto irreverente y por ello un recurso eficaz para reescribir los relatos hegemónicos desde los márgenes. Hutcheon emparenta a la parodia con la distancia crítica que se expresa a través de la ironía y remarca que este recurso, con su potencialidad de-construccionista de los discursos dominantes, es útil como estrategia política. La autora plantea que la ironía permite recodificar la construcción social del sentido a través de varias estrategias (principalmente el humor) y postula que, al apelar a la inestabilidad de los significados, se enmarca en la actual condición posmoderna del conocimiento: "The last few decades have seen many claims made for irony as a most appropriate mode not only for those in political opposition, but, more generally, for those with the "divided allegiance"(...) that comes from their difference from the dominant norms of race, ethnicity, gender or sexual choice" (*Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, London, Routledge, 1994, p. 31.)

⁸¹David Foster, "Dreaming in Feminine: Grete Stern's photomontages and the parody of psychoanalysis" en *Ciberletras* N° 10, 2003, en línea <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v.10/foster.htm>> [Consulta: 13 jul.2008]

adoptan los fotomontajes es una estrategia retórica que en muchos casos opera fundamentalmente en el contenido del texto interpretativo –que, como se ha demostrado, hace una apropiación particular de los paradigmas psicoanalíticos, mixturando teorías con consejos, reprimendas y sugerencias -, y no directamente sobre las narrativas de las lectoras.

El uso que Stern hace del montaje como instrumento privilegiado para activar poderes que trascienden la simple ilustración o representación de un relato cuestiona con fuerza uno de los postulados en los que se ha basado el estudio de la imagen desde ciertas corrientes de la semiología estructuralista: el de considerarla ícono, *analogon* del objeto figurado y lenguaje subordinado al componente lingüístico, entendido éste como orden simbólico.⁸² Roland Barthes, al dar cuenta de los procedimientos de connotación de la fotografía, señala que, frente a la naturaleza polisémica de la imagen, es el texto el que se encarga de guiar la asignación de sentido y de volverla densa con significaciones culturales.⁸³ En la columna “El psicoanálisis le ayudará”, Stern logra subvertir el lugar subalterno asignado a la imagen. Sus fotomontajes trastocan el contexto discursivo en el que se incrustan: diversifican los significados, alteran desde dentro su retórica, aportan nuevos matices, tonos y tensiones.

En este sentido, más que concebir a los fotomontajes como elementos subordinados al texto, es posible pensarlos como relativamente autónomos, conformando un discurso visual que dialoga con el equivalente verbal que forma su contexto inmediato.

⁸²Sobre este tema, me baso en las apreciaciones de Caro Almela, que analiza las consecuencias que se derivan de este estatuto tradicional de la imagen, que la condenó a una dependencia de lo simbólico. Según el autor, sólo a partir de la aparición de la imagen digital, de naturaleza lógico-matemática y que no remite a ninguna realidad precedente, se pudo superar tal condicionamiento. *Op. cit* pp.314-330.

⁸³Roland Barthes, “El mensaje fotográfico” en AA.VV, *La semiología, op.cit.*, pp.115-126.

Esta autonomía va adquirir carácter absoluto en décadas posteriores: en 1956 Grete Stern exhibirá sus fotomontajes en el Centro de Estudiantes de Humanidades de la Federación Universitaria de La Plata; y en 1967, en el Foto Club Argentino de Buenos Aires. En esta segunda oportunidad, la fotógrafa realiza una operación múltiple. En primer lugar, recontextualiza su producción visual en un espacio destinado al arte fotográfico. La propuesta de la Editorial Abril de ilustrar la columna funcionó como condición de posibilidad de la existencia de la serie de los *Sueños*, y esa implicación singular entre vanguardia y cultura de masas está señalando una de las constantes en el arte moderno: la recurrencia de prácticas culturales y expresiones marginales e históricamente refractarias al arte.⁸⁴ Sólo que en este caso, la táctica exhibe ciertos repliegues: en los fotomontajes Stern se apropiará de elementos de la cultura de masas, sin embargo es en el seno de esta última (en sus prerrogativas, pero también en las limitaciones que impone como medio) donde se halla la génesis de la serie. En segundo lugar, la fotógrafa cambia los subtítulos que Gino Germani había colocado. Expresados en plural y con carácter genérico, tanto los rótulos que aluden a sueños típicos o a conflictos codificados en el lenguaje psicoanalítico (“Los sueños de condensación”, “Los sueños de inhibiciones”, “Los sueños de proyección”), como aquellos que responden a la naturaleza caprichosa de la psiquis de la soñante y sobre todo a la no menos antojadiza y heterodoxa interpretación de los especialistas (“Los sueños con lluvia de barro”, “Los sueños de pavo real”, “Los sueños de pincel”, “Los sueños de desastres cósmicos”) son reemplazados por títulos desplegados en un registro poético (“En el andén”, “Cuerpos celestes”, “Amor sin

⁸⁴Tomas Crow, “Modernidad y cultura de masas en las artes visuales” en *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano* (Traducción: Joaquín Chamorro Mielke), Madrid, Akal, 2002, pp.11-43

ilusión”, “No destiñe con el agua”).⁸⁵ Por último, en el contexto de la exhibición, Stern hace dialogar a sus obras con otros intertextos literarios, con poemas de Goethe y Rilke.⁸⁶

En virtud de su condición de signo indicial, la fotografía no es solamente la imagen semejante de un real, sino su huella material, una traza luminosa fijada en un soporte bidimensional. Son estas fuerzas de señalar y designar las que subraya Philippe Dubois cuando argumenta que lo fotográfico constituye una imagen-acto, un puro instante denotativo, antes y después del cual se inscriben gestos culturales codificados que dependen de decisiones humanas.⁸⁷ En “Un sueño de frutas” aparecen elementos visuales que problematizan esta capacidad de señalización, la articulación entre signo y referente. Verónica Tell apunta que la representación de una biblioteca en la que se destaca la rúbrica “*SUR*” en uno de los lomos de los libros podría interpretarse como un sutil homenaje de la fotógrafa hacia la publicación dirigida por Victoria Ocampo, que ofició como medio de reconocimiento y legitimación de Grete Stern y Horacio Coppola como los primeros exponentes de la fotografía moderna en el país en la mencionada exposición de 1935.⁸⁸

⁸⁵En las exposiciones de los *Sueños* realizadas en diversos museos y centros culturales durante las últimas dos décadas, el Instituto Valenciano de Arte Moderno (26 de octubre de 1995- 30 de enero de 1996), el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires (18 de diciembre de 2003- 25 de enero de 2004), el Museu Lasar Segall de San Pablo (15 de diciembre de 2009-31 de enero de 2010) y el malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (4 de marzo- 12 de abril 2010 y 28 de febrero- 25 de abril de 2011) los fotomontajes se expusieron con numeración y títulos diferentes a los que tenían en la sección de *Idilio*. Según Luis Priamo, la nueva distribución se corresponde con el orden de los fotomontajes en el archivo de Stern. Luis Priamo, *op.cit.* p.23.

⁸⁶*Ibidem*. Lamentablemente no se conserva material impreso que documente la articulación entre la producción literaria de los escritores citados y las fotografías de Stern, en el marco de dicha exposición.

⁸⁷Philippe Dubois, *El acto fotográfico y otros ensayos* (Traducción: Víctor Goldstein), Buenos Aires, La marca editora, 2008 [1990], pp. 43-51.

⁸⁸Verónica Tell, “Entre el arte y la reproducción: el lugar de la fotografía” en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (comps.), *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 245.

Las hileras de libros de la composición fotográfica señalan hacia afuera de los límites de la representación, complejizan el verosímil del género visual. Como he sugerido, probablemente la biblioteca fotografiada, esa fila de libros duplicada cuyo peso simbólico agobia al personaje, haya sido parte del acervo bibliográfico personal de Stern. Esos libros, que en la narrativa del sueño son patrimonio del joven, actúan como deícticos que indican el contexto de la enunciación y a su propietaria material. La presencia de Grete en el campo artístico de los 40 en Buenos Aires fue destacada no sólo por sus aportes a la fotografía en tanto práctica expresiva y artística decididamente moderna, sino también por oficiar de mediadora cultural, formadora de sensibilidad, “traductora” de ideas de las vanguardias europeas en las que ella se había formado. En una entrevista realizada a algunas de las mujeres que integraron las agrupaciones Madí y la Asociación Arte Concreto-Invención, Diyi Laañ se refiere a la relevancia de Grete para el grupo: “fue un alimento importante para nosotros (...) en materia teórica”.⁸⁹ Stern se encargaba de aportar a las reuniones material bibliográfico, especialmente libros en alemán, los *Bauhausbücher*, las ediciones del Bauhaus que ella o Gyula Kosice enviaban a traducir.⁹⁰

Los fotomontajes de Grete Stern nos dicen mucho acerca de la dimensión ideológica en la que se insertaron (también de la diferencia cultural de la fotógrafa respecto del horizonte mental del público destinatario de la publicación). Dejan al descubierto relaciones de poder marcadas por desigualdades sociales de clase y de género e iluminan posibles articulaciones entre las imágenes o representaciones y el contexto

⁸⁹Carla Bertone, “Muchachas de vanguardia”, entrevista para *Ramona. Revista de artes visuales*, Julio de 2006, p.57. En ese encuentro Bertone da cuenta de los derroteros, los roles y la incidencia de la participación femenina en una escena artística que a mediados de siglo era liderada por hombres

⁹⁰Jorge López Anaya, “Gyula Kosice, la memoria y el proyecto. Fragmentos de una entrevista” en *Kosice. Obras 1944-1990*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1991, p.10.

social en el que se gestaron. Tal como afirma Roger Chartier, en las representaciones inscriptas en los textos y en las prácticas, y sobre todo en las pugnas que se dirimen entre ellas es posible leer diversas y a menudo enfrentadas concepciones y construcciones del mundo.⁹¹ Como corolario considero muy oportuna la reflexión de José Emilio Burucúa acerca de los desplazamientos de sentido en las representaciones que se proyectan por sobre lo real, tal como son interpretados por Roger Chartier y Louis Marin:

(...) tales écarts- creen tanto Chartier como Marin- nos permiten decir y conocer algo acerca del subsuelo material de la violencia, acerca de las relaciones que determina el dominio de algunos sujetos sobre los cuerpos ajenos, acerca de lo que quizás podríamos llamar el núcleo duro de la realidad. Parecería, entonces que toda representación no hace sino describir, legitimar u ocultar vínculos de dominación para metaforizar, velar y tornar soportables unas relaciones sociales inevitablemente basadas en la violencia.⁹²

3.3. Un atlas de la masacre (Forner)

3.3.1. Formas de lo sensible y de lo inteligible

Entre los atractivos que una casa-archivo de artista ofrece al investigador, está la posibilidad de tomar contacto no solo con las pinturas, el material crítico sobre la obra, los papeles dispersos, borradores y fotos, sino también con el universo de objetos de su poseedor. Pero hay algo de *mise en scene*, de escenario falseado en las casas-museo. A la voluntad y antojo original de su dueño en la jerarquización y valoración de esos objetos se le imprime el orden museístico de la exhibición. Si la fotografía de la biblioteca de

⁹¹Roger Chartier, *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 1992, pp. 13-62.

⁹²José Emilio Burucúa, *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica –siglos XV a XVII*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2001, p.26.

Grete Stern, como vimos, captaba en un momento preciso, en un corte temporal fijado en la gelatina de plata, el universo de lecturas de la fotografía y esa distribución permitía seguir el hilo de sus asociaciones y afinidades (recordemos que el genial Aby Warburg reorganizaba a diario los miles de volúmenes de su biblioteca en función de sus devaneos mentales), la biblioteca de Raquel Forner, en cambio, sujeta a criterios ajenos a los de su dueña, poco nos dice del maridaje que imaginó entre sus libros, de sus preferencias o menosprecios. Con todo, sus estantes albergan una muestra nutrida de los materiales visuales y literarios que frecuentó. Así, la tradición pictórica occidental se resume en los pesados volúmenes de Leonardo Da Vinci, El Greco, Miguel Ángel o Boticelli; sus inquietudes por las fuentes visuales en los clásicos *Iconografía*, de Cesare Ripa y los *Emblemata* de Alciato, al tiempo que el fundante *Realismo Mágico* de Franz Roh o las revistas *Minotaure*, *Cahiers d'Art*, *Sur* y *Conducta* revelan las predilecciones respecto del arte contemporáneo a su obra y configuran, al decir de Diana Wechsler, una “biblioteca moderna”, como la que podrían haber tenido sus colegas. Wechsler precisa que, en efecto, su archivo no representa un caso aislado, sino una muestra de la circulación de libros, revistas catálogos que vinculaban a los artistas modernos de las metrópolis y las periferias bajo las mismas señas de identidad.⁹³

Ahora bien, para desentrañar el horizonte mental y sensible de Forner y los resortes creativos de su singular apuesta poética y expresiva es necesario, entonces, sustraerse a la evidencia de la biblioteca y vencer la resistencia de la artista a dar mayores explicaciones en torno a las fuentes u orígenes iconográficos de su inspiración, renuencia

⁹³María Teresa Contantin y Diana Wechsler, *Los surrealistas. Insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y América*, Buenos Aires, Longseller, 2005, p. 75

comprensible en el ambiente de las vanguardias hasta los años 60, sobre las cuales pesaba una exigencia de originalidad.⁹⁴ Es necesario volver a su corpus de pinturas producidas en el período de entreguerras que, dispuestas al modo de gabinete de curiosidades, habitan las paredes de su casa-museo y conforman *un atlas pictórico de la masacre*, un archivo psíquicamente cargado que tiene mucho que decir acerca del trauma.

En la Argentina hacia finales de la década del 40, la hegemonía de los realismos en clave modernista comenzaba a ser desplazada por la formulación abstracta, entendida como un tipo de imagen que se define por sus propias cualidades plásticas, sin correlatos con movimientos del mundo exterior. La abstracción geométrica, basada en las escuelas o movimientos europeos Bauhaus, *Art Concret* y *Abstraction Création*, era la línea expresiva que por esos años inspiraba a los abstractos argentinos. El Movimiento Arte Concreto Invención, conformado por los artistas Carmelo Arden Quin, Gyula Kosice y Rhod Rothfuss, y al cual se vinculó Grete Stern como anfitriona de la segunda exposición del grupo⁹⁵, identificaban sus propuestas estéticas con imágenes de colores planos, líneas y ritmos geométricos. Como bien afirma María Amalia García, si desde las décadas anteriores las figuraciones de raigambre vanguardista venían constituyéndose como identificaciones tanto de lo nacional como de la coyuntura internacional, a partir de

⁹⁴José Emilio Burucúa y Laura Malosetti Costa, “Iconografía de la mujer y lo femenino en la obra de Raquel Forner” en *Cuadernos de historia del Arte* nro.15, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1995, p. 58.

⁹⁵Además de los anteriormente mencionados, otros artistas de diversas disciplinas asistieron al encuentro. En pintura y dibujo: Elizabeth Steiner, Raimundo Rasas Pet y Alexandre Havas; en literatura, Valdo Wellington, Dieudonné Costes, Sylwan Joffe Lemme, Edgard Bayley; en música Karel Haba, Rodolfo Arizaga, Darío Sorín, Alejandro Barletta, entre otros. Véase: Jorge Rivera, *Madí y la Vanguardia argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1976, p. 59.

avanzada la década del 40, la abstracción devino sinónimo de modernidad.⁹⁶ Frente a este panorama plástico que privilegiaba el carácter presentativo del objeto estético como una forma de articular el arte con la vida cotidiana, en una de las épocas más traumáticas de la historia, otros discursos poéticos anclados en la figuración demostraban un compromiso social similar. De tal modo, Raquel Forner no sucumbió a las alternativas de la abstracción (esto sucedería décadas más tarde)⁹⁷, sino que se afirmó en el potencial de la herencia modernista, en las posibilidades formales de la materia, el color y el proceso plástico para producir significación. Pero aunque las obras de Forner adscriban al formato de cuadro, como obra única con marcos espaciales y temporales definidos, lejos están de circunscribirse a esos límites; su apuesta estética hace estallar esos marcos al introducir lo múltiple, lo diverso, la hibridez de fuentes y de fórmulas de representación

Es así que la figura del *atlas*, entendida a la vez como máquina y efecto de lectura, resulta sugestiva no sólo para pensar las relaciones que establecen entre sí las piezas de las series fornerianas, una suerte de *láminas de la tragedia* que arman un relato fragmentario e incompleto, deconstruyendo toda pretensión de unicidad, especificidad, de pureza y de conocimiento integral de tan enormes traumas colectivos. La lógica del atlas también resulta operativa para abordar las disposiciones internas de los elementos en cada pieza de la obra de Forner, composiciones que se ofrecen a la vista como plataformas de legibilidad histórica.

⁹⁶María Amalia García, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011, p.87

⁹⁷Hacia los años 60, a tono con las tendencias renovadoras que experimentaría el campo artístico, la apuesta estética de Raquel Forner demostraría un cambio de rumbo, inclinándose hacia la abstracción, las figuras geometrizarantes, los volúmenes planos. La promisoriosa conquista del espacio se vuelve un tema de interés e indagación plástica y los astroseres, los protagonistas de sus óleos. Véase: May Lorenzo Alcalá, “Del apocalipsis a la utopía” en Cuadernos Hispanoamericanos nro. 629, Madrid, noviembre de 2002, pp. 103-112.

En la historia del arte, el concepto de *atlas* tiene una de sus formulaciones más sugestivas en los planteos del historiador Aby Warburg, que en la década del 20 creaba el Atlas de la Memoria, *Mnemosyne*, para trazar la persistencia de imágenes de intenso sentimiento desde los tiempos paganos hasta la modernidad. Warburg leía las imágenes como formas *-formulae-* para sentimientos profundos *-pathos-* y memoria cultural de larga duración que registra las emociones de los humanos. Esa *Pathosformel* o fórmula expresiva puede definirse como “una organización atemporal de los significados, las formas y las emociones, que atraviesa pueblos y civilizaciones a modo de una estructura antropológica tendencialmente universal”.⁹⁸ Por su parte, Georges Didi-Huberman apunta que el atlas *Mnemosyne* constituye una parte importante de nuestra herencia cultural, un legado que no sólo es estético sino epistémico, es decir inaugura un nuevo género del saber. La apuesta de esa máquina de lectura es confiar en que las imágenes, agrupadas de determinada manera, ofrecerán la posibilidad de una relectura del mundo a partir de la vinculación entre trozos dispares, su redistribución y diseminación.⁹⁹ Desde una perspectiva de género, Griselda Pollock agrega que, por su modo de tratar la imagen - entre la historia humana y la subjetividad, entre la política y la emoción-, Warburg (al igual que Freud) ofrece recursos teóricos y modelos para los movimientos feministas en contra de las narrativas falocéntricas y heroico-nacionalistas.¹⁰⁰

Teniendo en cuenta estas consideraciones, es posible pensar que Raquel Forner en sus series *España* y *El Drama* realiza un trabajo feminista de relectura de la tradición

⁹⁸José Emilio Burucúa, *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte*, Buenos Aires, Biblos, 2006, p.11.

⁹⁹Georges Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, p.19.

¹⁰⁰Griselda Pollock, *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo*, Madrid, Cátedra, 2010, pp.57 y 58.

occidental, rememorando, no solo como forma de recuperar del olvido, sino como una práctica de recopilación. Sus obras pueden pensarse como un laboratorio de intervenciones feministas basadas en el acople y el encuentro de imágenes de tiempos heterogéneos y de distintos horizontes culturales que, por su carga emotiva, interpelan al presente. Las relaciones históricas y temporales que atraviesan las obras y las corrientes artísticas son pensadas por Georges Didi-Huberman a partir de la idea del *anacronismo*. Este funciona como un concepto eficaz para analizar los diferenciales de tiempo, la coexistencia de duraciones complejas bajo la forma de latencias, supervivencias o anticipaciones, expresadas en estrategias visuales concretas, fundamentalmente a través del *montaje*.¹⁰¹ Pero el montaje no es un dispositivo meramente estético, sino un recurso que permite remontar y recomponer las ruinas en una época de guerra y de desmoronamiento del mundo burgués:

“(…) es un poco como si, históricamente hablando, las trincheras abiertas en la Europa de la Gran Guerra hubieran suscitado, tanto en el terreno estético como en el de las ciencias humanas – recordemos a Georg Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg, Marc Bloch-, la decisión de *mostrar por montaje*, es decir por dislocaciones y recomposiciones del todo. El montaje sería un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del “desorden del mundo”.¹⁰²

¹⁰¹ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Trad. Oscar A. Oviedo Funes), Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

¹⁰² Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia I* (Trad. Inés Bértolo), Madrid, Machado Libros, 2008, pp. 97-98.

España y El Drama, como se ha anticipado, son series que, ritmadas por los hechos construyen narrativas de La Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. Ante la sensación de incapacidad del lenguaje plástico visual de describir acontecimientos de semejante naturaleza, Forner se embarca en la búsqueda incesante de fórmulas para expresar los horrores y vejámenes de las contiendas. Siguiendo a José Emilio Burucúa sobre la posibilidad de representación de la masacre, frente experiencias situadas en los márgenes de la lógica, irracionales e incomprensibles, el lenguaje queda a mitad de camino y deja vislumbrar sus limitaciones para referirse a hechos dramáticos desde una mirada estética.¹⁰³ En sus indagaciones sobre los dispositivos discursivos, retóricos y pictóricos de representación de la masacre en el mundo antiguo, moderno y contemporáneo, Burucúa y Kwiatkowski recurren al concepto de Aby Warburg de “espacio para la intelección” (*Denkraum*). Según el historiador vienés, ese espacio permite el abordaje de objetos que nos enfrentan con los temores y ansiedades más profundos y existenciales, un lugar de pensamiento que permite afrontar la muerte.¹⁰⁴ Para Burucúa y Kwiatkowski, entonces, el tema de las masacres como objeto de la figuración estética, reclama pensar en ese espacio del *Denkraum*, ya que pocos como ese *topoi* expresan la presencia de la muerte en sus significados. El estudio de las representaciones (literarias, pictóricas, historiográficas) se revela como una vía de acceso

¹⁰³ José Emilio Burucúa, “Contar la masacre” en revista *Nómada* nro. 3, agosto de 2007, p.13.

¹⁰⁴ Aby Warburg en: José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski, “Masacres de la modernidad temprana: relato, verdad y distancia para la intelección” en revista *Esboços* nro. 19, Universidad de Santa Catarina, Florianópolis, 2008, p. 13

privilegiada al análisis del modo en que operan las relaciones de fuerza y dominación social.¹⁰⁵

3.3.2. Archivera, arqueóloga y montadora de la historia

Por la utilización de figuras visuales codificadas para la plasmación de sus ideas -que se resumirían en la expresión del ocaso de la civilización occidental- la pintura de Raquel Forner ha sido tildada unánimemente por la crítica de “alegórica”.¹⁰⁶ Esta caracterización parece sustentada en la asimilación de alegoría con conceptismo, es decir a la técnica de ilustración de un concepto con fines didácticos, explicativos o edificantes. Me interesa retomar la noción de alegoría, pero pensándola desde los planteos de Walter Benjamin respecto del problema de las imágenes y en relación con la noción de *montaje*, a la cual está estrechamente ligada, dado que en la obra de Forner estos dispositivos estéticos-conceptuales entran en tensión.¹⁰⁷ Luis García ha analizado que en la obra de Benjamin ambos conceptos resultan productivos para problematizar la “irrepresentabilidad del horror”: los dos parten de una sustracción que es constitutiva ya

¹⁰⁵Nicolás Kwiatwoski y José Emilio Burucúa, “Los límites de la representación. Nuevas hipótesis sobre un viejo problema histórico y teórico” en *Papeles de Trabajo*, Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de General San Martín, Buenos Aires, Año 4, nro. 7, abril de 2011, p.27.

¹⁰⁶Roger Pla, por ejemplo, afirmaba de la obra de Forner: “Personalmente nos resulta difícil, en cualquier género artístico, experimentar agrado por la alegoría. Esto puede tener el valor de asegurar la firmeza pictórica de estas telas, que quiebran la tiranía temática de la intención alegórica, para vivir por sí mismas como mundos pictóricos, con toda la atracción de su significado y su visualidad directa. La alegoría, en cierto modo, tiene la cualidad curiosa de exigir una máxima sencillez, un hermetismo significativo mínimo”. En: “Pinturas de Raquel Forner” en *Argentina Libre*, 17 de octubre de 1946, s/p; [La redacción]. Véanse también: “Una pintora de la mujer doliente” en *Qué sucedió en 7 días*, 17 de octubre de 1946, p. 34; [La redacción], “Raquel Forner. Exposición de pinturas y dibujos. Serie *El Drama* (1940-1946)” en *Vanguardia Femenina* (Suplemento de *La Vanguardia*), 12 de noviembre de 1946, s/p.

¹⁰⁷Las teorizaciones sobre la alegoría y sobre el montaje fueron planteadas en dos libros elaborados en la misma época y publicados en 1928: *El origen del drama barroco alemán* y *Dirección única*.

que no hay una imagen totalizadora del horror, sino trozos, astillas, pero difieren en el modo de mostrar esa pérdida: si la alegoría remueve todo régimen de significación ante el sinsentido y el sufrimiento, el montaje se erige en apuesta constructiva tras el desmembramiento.¹⁰⁸

Cuerpos mutilados, despedazados y sangrantes, la iconografía de la muerte, cadáveres, ahorcados, mujeres implorantes son los personajes consumidos y fantasmales que siempre habitan escenarios pesadillescos enmarcados por cielos crepusculares, ruinas clásicas y campos yermos. Estos son algunos de los fragmentos compositivos que proliferan y se multiplican en los lienzos de Raquel Forner desde los años 30 hasta bien avanzados los 50. Sus óleos demuestran alegóricamente que la barbarie no puede ser idealizada porque la desintegración de la historia como símbolo enfrenta al hombre a un sufrimiento intenso. La calavera y su esqueleto, alegoría barroca por excelencia que cifra el curso ruinoso del devenir de Occidente, domina el centro de la composición en una de las piezas más monumentales de *El Drama*, la que le da el nombre a la serie (1942). En ella se acusa al hombre frente a un tribunal imaginario compuesto por figuras espectrales vestidas con jirones de uniformes militares. Frente a la figura masculina, Forner alinea las edades de la mujer. La representación por exceso de las figuras femeninas, en esa y otras obras, se explica por el papel ancilar que, al parecer de Forner, las mujeres habían desempeñado en las contiendas. Así lo explicitaba en una entrevista en 1946:

(...) las mujeres padecíamos en la retaguardia más que los hombres pues ellos tenían el campo de batalla para desquitarse, mientras nosotras permanecíamos impotentes, agrandando el dolor. Yo no he

¹⁰⁸Luis Ignacio García García, “Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin” en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, nro. 2, diciembre de 2010, pp.158-185.

pintado más que mujeres y niños porque estoy segura que ellos sufrirían más en su terrible inmovilidad.¹⁰⁹

Como en otras piezas pictóricas, en *El Drama* la figura de la mujer melancólica, signo de la alegoría, encarna la pérdida y la disolución. Ante las ruinas, los personajes se demoran en el gesto saturnino, resistiéndose a toda pretensión de idealización (IL.38). La propuesta estética forneriana se alinea con la de otros artistas latinoamericanos y europeos contemporáneos para los cuales, según Diana Wechsler, la melancolía, el presagio y la perplejidad, en tanto estructuras de sentimiento, sintetizaron aspectos de su experiencia vital en el período de entreguerras: la mexicana María Izquierdo, Lino Eneas Spilimbergo, Juan Batlle Planas o Salvador Dalí, por citar algunos.¹¹⁰



38. Raquel Forner, *El Drama*, 1942

¹⁰⁹Enrique Amorim, “Raquel Forner en Florida” en *Orientación*, Buenos Aires, 9 de octubre de 1946, s/p.

¹¹⁰Diana Wechsler, “Melancolía, presagio y perplejidad. Los años 30, entre los realismos y lo surreal”, *Territorios de diálogo 1930-1945. Entre los realismos y lo surreal*, Buenos Aires, 2006, pp. 17-33.

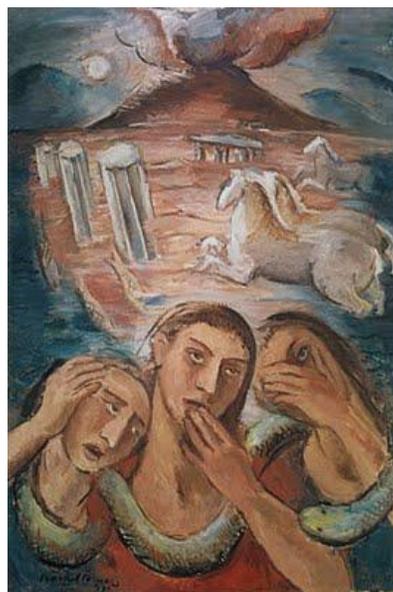
Sin embargo la alegoría no es solo estrategia retórica o motivo, sino toda una dinámica compositiva que se juega en la diseminación de fragmentos y en el trabajo de desciframiento desde la superficie. Benjamín vincula la alegoría con el recuerdo en la medida en que el saber es fragmentario; es un conjunto de piezas recortadas que componen un *puzzle*.¹¹¹ Forner opera ella misma como alegórica: toma de su enciclopedia visual y mental fragmentos de fórmulas del *pathos* de larga duración en la historia del arte, pone un fragmento junto a otro, prueba emparentarlos y así construye sus escenarios de la masacre. Imágenes del martirio cristiano, como la figura femenina herida en el vientre sobre un paño que remeda el de la Verónica en *Retablo del dolor* (1943, *El Drama*), las escenas del Juicio Final en *Amanecer* (1945, *El Drama*) y *El juicio* (1946, *El Drama*) y varias crucifixiones diseminadas por todo el corpus conviven con fórmulas paganas de la antigüedad intervenidas, como la variante del Laocoonte feminizada en una obra temprana que prefigura el clima trágico de sus series, *Presagio* (1931). Aludiendo al famoso grupo escultórico romano, Forner enlaza tres figuras femeninas mediante una serpiente, red viva de la que intentan liberarse, que a su vez replica en su gestualidad la famosa leyenda “Ni ver, ni oír, ni hablar”. No parece accidental la elección de ese *pathos* trágico para expresar la emoción ante un destino agorero: la imagen del Laocoonte tiene una extensa tradición como paradigma crucial para toda la filosofía romántica alemana. Para Goethe, el escultor había representado “un efecto sensible” y su “causa sensible”, análisis que, según Didi-Huberman, expresa una heurística del tiempo móvil, un intervalo

¹¹¹Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, *op.cit*, *passim*.

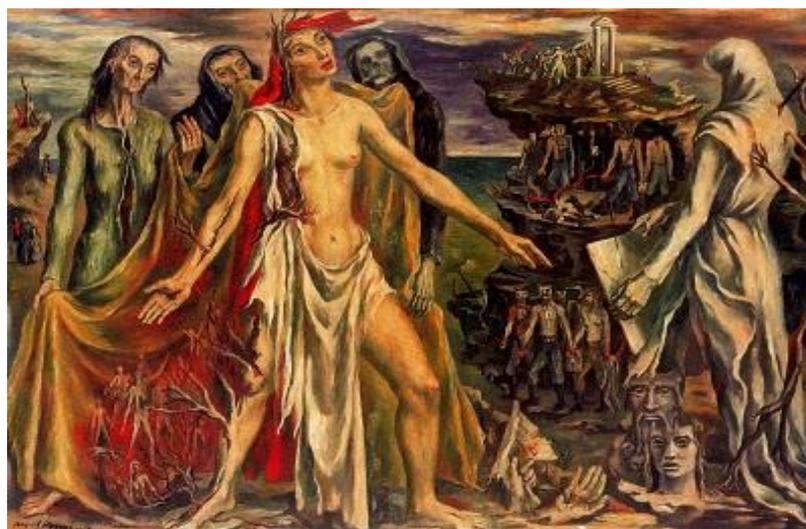
dinámico más que el interés por el simple resultado de una acción plasmado en un gesto congelado (IL.39, 40 y 41).¹¹²



39. Raquel Forner, *Retablo del dolor*, 1943



40. Raquel Forner, *Presagio*, 1931



41. Raquel Forner, *El juicio*, 1946

¹¹²Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada Editores, 2009, pp. 186-189.

En *España y El Drama* la alegoría convive con el montaje en tensión fecunda, porque si la primera remite a la experiencia barroca de trastorno del mundo, la segunda enlaza con la modernidad y el capitalismo avanzado. Así, a la labor de Forner como alegórica, se superpone la de montadora, ingeniera de imágenes. Frente a la ruina alegórica, el montaje opone el fragmento, trozos de la realidad. Sus obras, entonces, no propician una melancolía contemplativa, por el contrario, contienen índices que apuntan a un presente de urgencia y que responden a la necesidad ética y política de tomar posición en una coyuntura muy precisa. El procedimiento de arrancar las cosas de su contexto natural para recomponerlo en un nuevo espacio semiótico es, como se sabe, uno de los dispositivos centrales de las vanguardias, demostrado bajo variadas modalidades: montaje, *collage*, *assemblage* y *ready-made*. Forner incorpora en algunos de los óleos de esa época –*Destinos* (1939, *España*), *La Victoria* (1939, *España*) y *El Drama* (1942, *El Drama*)- imágenes de las páginas de periódicos con las noticias de la guerra, sepultadas entre fragmentos de ruinas clásicas. Esta potente síntesis visual sugiere que si las múltiples imágenes alegóricas, profusamente desarrolladas durante los siglos XVI y XVII (y de las cuales se nutre Forner) ya son fragmentarias y síntomas de crisis y de desintegración cultural, al mismo tiempo prefiguran una nueva lógica visual y estrategias epistémicas emergentes vinculadas al desarrollo de los medios técnicos que, en el siglo XX, serían agrupadas bajo la categoría general de montaje.¹¹³

Una obra que conjuga citas, alusiones pictóricas ajenas y propias -y que por ello condensa varias fórmulas del *pathos*- es *La victoria* (1939) que, no por azar, clausura

¹¹³Véase: Gonzalo Abril, “Vanguardia consumada, vanguardia consumida. Notas sobre surrealismo y cultura de masas” en *Cuadernos de Información y Comunicación*, Departamento de Periodismo, Universidad Complutense de Madrid, 2004, p.19.

la serie *España* (IL.42). A la izquierda de la figura femenina central se emplazan la aludida imagen que remite al secreto de lo sagrado, aquello sobre lo que no se puede hablar, mirar o escuchar; a la derecha una escena narrativa de la Visitación, clásico exponente de la iconografía mariana, aparece intervenida con un signo que transgrede su sentido original, enfatizando la idea de pérdida y desgarramiento: María lleva una herida en su vientre. Enmarcada por esas dos escenas, en un primer plano aparece el torso femenino de una estatua de líneas clásicas, fragmentado, herido y congelado. Es síntoma de manipulación por parte de una figura masculina, representada a través de dos brazos que lo tocan y es, al mismo tiempo, sinécdoque de la relación de fuerzas en un conflicto generado y gestionado por varones. La imagen juega con la función del desnudo clásico en la tradición griega, donde estaba pensado para escenificar un acto de violación visual y para escribir el cuerpo de la mujer convertida en objeto de la curiosidad voyeurística, pero Forner le imprime otros significados. Si, como afirma Walter Benjamin, el desnudo femenino inventado por el Renacimiento y el Clasicismo (la belleza del cuerpo humano vivo) es el equivalente y se ha convertido en el signo de la cultura occidental, expresando una voluntad de totalidad¹¹⁴, Forner opera en una tarea inversa de inmovilización, petrificación (operación que exasperaría en su serie posterior a las de la guerra, *Las Rocas*) y despedazamiento crítico de la belleza de lo vivo. La muerte ocupa en su trabajo, en tanto obra alegórica, un lugar central. Lo alegórico surge de esa desaparición de lo bello y de la transformación del cuerpo vivo en cadáveres.

La composición también integra, replicada y en movimiento de semiosis *ad infinitum*, uno de los considerados “temas de encuadre” tradicionales, que constituye todo

¹¹⁴ Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, p.180.

un *topos* de la masacre: el hombre ante el pelotón de fusilamiento. Forner incluye la frecuentada imagen de Goya, *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1814). La fila abriendo fuego a su vez deriva de una fórmula de la iconografía religiosa, *Martirio de San Sebastián*, de Hans Memling (1470), punto de partida del grabado político *The Bloody Massacre* de Paul Revere (1770). En un movimiento prospectivo, encontramos la misma fórmula del *pathos* una década más tarde en *Masacre de Corea*, de Picasso (1951). Una colección de imágenes con las cuales la propuesta de Forner entra en sintonía, hacia atrás y hacia adelante en el tiempo, confirmando los ritmos de persistencia de emociones profundas y precisas en el tejido de la experiencia social, aquello que Warburg denominó *Nachleben*, la vida póstuma de las imágenes.



42. Raquel Forner, *La victoria*, 1939

Raquel Forner actuó como una archivera sagaz, buscando en su acervo visual imágenes de tiempos, espacios y soportes diversos y como una coleccionista alucinada porque reelaboró materiales del pasado trabajando con desechos, restos y fragmentos en una suerte de operación arqueológica que recuperó expresiones ajenas (y también propias) en un trabajo de cita constante. Fue también, y ante todo, una montadora avezada que supo recombinar esos materiales significantes, inscribiéndolos en nuevas configuraciones para hacer inteligible lo ominoso. De allí que se pueda pensar a Forner desde la metáfora que Walter Benjamin imaginó para el héroe moderno: un recolector de piezas sueltas de la experiencia perdida, un trapero.

4

¿APORÍAS DE UN ARTE COMPROMETIDO?

INCURSIONES EN LA INDUSTRIA CULTURAL

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. 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 adquirirían derechos civiles y políticos.¹

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), originado en el 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 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)

¹ Para un estudio de las transformaciones en la situación de la mujer en la sociedad y de las concepciones de la feminidad forjadas durante el peronismo véanse, entre otros: Susana Bianchi, “Las mujeres en el peronismo (Argentina, 1945-1955)” en Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres en Occidente*, Tomo X, *Los grandes cambios del siglo y la nueva mujer* (trad. Marco Aurelio Galmarini), Madrid, Taurus, 1993, pp.312-323; Susana Bianchi y Norma Sanchís, *El partido peronista femenino*, Buenos Aires, CEAL, 1988, vols. I y II; Dora Barrancos, “Transiciones. El acceso a los derechos políticos y sociales de las mujeres” en *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires, Sudamericana, 2007, pp. 155-208.

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.² Ahora bien, hacia mediados de siglo, 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.³ Las leyes laborales favorecieron a las madres trabajadoras, pero a fines de que estuvieran más tiempo en el hogar, como contraparte de su aporte reproductivo a la sociedad.⁴ 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

² Con respecto a los idearios de familia y la maternidad que predominaban en la época considerada, véanse, entre otros: Marcela Nari, *Las políticas de maternidad y el maternalismo político. Buenos Aires (1890-1940)*, Buenos Aires, Biblos, 2004, pp.51-71; Eduardo Míguez “Familias de clase media: la formación de un modelo” en Fernando Devoto y Marta Madero (dirs.), *Historia de la vida privada en Argentina. La Argentina plural (1870-1930)*, Buenos Aires, Santillana, 1999, pp.21-46.

³ Susana Bianchi, “Las mujeres en el peronismo” *op. cit.*, p. 322.

⁴ Marcela Nari, “Maternidad, política y feminismo” en Fernanda Gil Lozano, Valeria Silvina Pita y María Gabriela Ini (dirs.), *Historia de las mujeres en la Argentina. Siglo XX*, Buenos Aires, Taurus, 2000, pp.215-216.

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.⁵ 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.⁶

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 a través de distintos agentes mediadores, uno de ellos fue la industria cultural. Una zona de la industria cultural dedicada al entretenimiento y al interés general hallaba en el campo revisteril y en otras manifestaciones de la cultura

⁵Mirta Zaida Lobato (dir), *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Biblos, 2005.

⁶Marcela Gené, “La familia peronista” y “Madres, enfermeras y votantes” en *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. 1946-1955, op.cit.*, pp. 117-140.

urbana, como las emisiones radiales o el mercado de la moda, un ámbito fértil y de creciente expansión para desarrollarse. En efecto, a mediados del siglo XX Buenos Aires se había consolidado como una metrópoli cultural con una álgida actividad y con un alto grado de desarrollo en el ámbito de los medios masivos de comunicación y diversas esferas del consumo. La propagación de los planes de alfabetización y de escolarización implementados en las primeras décadas del siglo había dado como resultado el surgimiento de una masa lectora ávida de información.⁷ Las mejoras laborales que, entre otras cuestiones, implicaron una reducción en la jornada de trabajo y el aumento del poder adquisitivo facilitaron el acceso de las capas medias y populares al disfrute de consumos culturales en sus múltiples variantes: teatro, tango, cine y deportes.

En ese momento de consolidación de la sociedad de masas en la modernidad periférica, se trató de fomentar la experiencia del consumo. Ya desde las primeras décadas del siglo, las grandes tiendas de firmas internacionales se iban instalando en las ciudades, al tiempo que se multiplicaban los pequeños comercios. Poco a poco el consumo pasaría de imitar al europeo o estadounidense al constituirse como *otro*, cuya identidad estaba en proceso de definición.⁸ La mujer, como actor social, era uno de los ejes del proceso de consumo, en tanto inspiradora, figura rectora y ciertamente consumidora. Las publicaciones populares apuntalaban, desde sus páginas, a la emergente clase media, fomentando la experiencia del consumo. Numerosas revistas competían, en

⁷Sobre este tema, véase, entre otros: Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988; Aníbal Ford, Jorge Rivera y Eduardo Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1990; y Luis Alberto Romero y Leandro Gutiérrez, *Sectores populares, política y cultura: Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995.

⁸Fernando Rocchi, *Chimneys in the Desert. Industrialization in Argentina . During the Export Boom Years, 1870-1930*, Standford, Standford University Press, 2006, pp. 56-91

un mercado de bienes culturales diversificado, por atraer el interés de los nuevos lectores urbanos quienes, además de los diarios y publicaciones periódicas, leían los libros de diversas editoriales populares. El sector de las revistas femeninas contaba con una nutrida lista de exponentes de gran tirada: *Para Ti*, *El Hogar*, *Selecta*, *Vosotras*, *Rosalinda*, entre otras.⁹ Por su parte, el sector de la radiofonía, en plena expansión desde los años 30, mostraba el surgimiento y desarrollo de programas que concitaban el interés de las oyentes femeninas, en especial los radioteatros y las radionovelas.

Estas producciones culturales, que apuntaban a los sectores medios conservadores o a los estratos medios-bajos, se insertaban en el mapa de bienes simbólicos que procuraban mantener cierto *statu 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. María Rosa Oliver, Raquel Forner y Grete Stern –cada una desde su respectiva disciplina y mediante diversas estrategias y operaciones culturales- intervinieron en distintos medios de la cultura de masas. Estos funcionaron como plataformas expresivas donde experimentaron reciclajes críticos de sus propias producciones artísticas y, a la vez, dialogaron – para impugnar, confirmar o reformular- con las representaciones sexo-genéricas dominantes.

4.1. De las notas viajeras a los relatos radiales (Oliver)

4.1.1. Corriere del Mare: miscelánea de impresiones

⁹ Véase, entre otros: Alejandro Eujanián, *Historia de las revistas argentinas, (1900/1950). La conquista del público*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1999; AA.VV., *Historia de las revistas argentinas*. Tomo IV, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 2001; y Paula Bontempo, “*Para Ti: El Cuerpo de la Mujer Moderna (1922 -1928)*” Tesis de Maestría, Programa de Investigación Histórica, Universidad de San Andrés, 2006 (mimeo).

El viaje es una constante que atraviesa la vida de Oliver. Tal es así que sus memorias, además de ser retratos, espejos de sí y del mundo, archivo, testimonio o relato de aprendizaje comparten características también con las narraciones de viaje.¹⁰ En 1909 la niña Oliver se embarca en el puerto de Buenos Aires para realizar el viaje de rigor que los miembros de su clase hacían a Europa. Ese viaje con fines educativos y terapéuticos (la pequeña ya sufría las consecuencias de la polio) sería el primero de una serie ininterrumpida de desplazamientos diversos a lo largo y a lo ancho de Europa, América y Asia durante toda su vida. No suena extraño entonces que Oliver aceptara colaborar hacia mediados de los 30 en un diario de a bordo que se entregaba a los pasajeros de barcos de ultramar. Como viajera experta, entrenada y en tanto lectora sibarita y voraz seguramente podía comprender a otras almas viajeras y buscar recursos para entretenerlas mientras duraran sus viajes. Sus intervenciones en *Corriere del Mare*, periódico de a bordo editado por la misma compañía de navegación que administrara las naves, la Sociedad Italiana de Navegación, representan un caso curioso de corresponsalía en la vida de Oliver. Se trata de un trabajo sostenido a lo largo de varios años (el registro en su archivo conserva copias de las colaboraciones desde 1937 hasta 1943), tal vez el de mayor constancia, si uno lo compara con sus participaciones en otros medios de la prensa cultural o popular. Se trata también de un trabajo prescindible para alguien que contaba con una solvencia económica suficiente como para sostenerse. Y, por último, dadas las características de la publicación – efímera, precaria, sin reconocimiento alguno- el dudoso rédito que dichas colaboraciones le hubiesen aportado en el campo intelectual tampoco parece haber sido

¹⁰ Este aspecto ha sido analizado por Margarita Pierini en “El viaje como iniciación en las memorias de María Rosa Oliver” en Elena Zamudio (coord.), *Espacios, viajes y viajeros*, Iztapalapa, Universidad Autónoma de Iztapalapa, 2004, pp. 122-138.

un aliciente para emprender ese trabajo. Sin embargo Oliver mantiene esa colaboración, año a año, con una masa ingente de escritos de diverso tono y temática y género, firmados con nombre propio, con seudónimo (*Americus, Una porteña*), con iniciales o sin firma. Como si ese espacio marginal, de cierta anonimia, ajeno a todo lo que no fuera la vida en el barco, y fundamentalmente de la tutela familiar o de los círculos eruditos, le hubiera permitido experimentar, con cierta frivolidad y desenvoltura, una prosa también viajera.

Como buena diletante, el ensayo breve, de tono ameno, que hace un uso “libre y desenfadado de la lengua”, “esa prosa deliberadamente argentina y coloquial” al decir de Ricardo Piglia, fue el género que más frecuentó.¹¹ La gama de las temáticas tratadas se expande desde saberes especializados hasta conocimientos de dominio popular. Una zona significativa la ocupan las reflexiones sobre otros escritores a los que Oliver lee y comenta. La literatura británica, de la que ella era buena conocedora, es motivo de dos notas sobre D. H Lawrence y una acerca del humorismo de Bernard Shaw respecto de Chesterton. Pero también difunde, por sus lazos evidentes de amistad, y también para otorgarles popularidad frente a un público cosmopolita ávido de noticias americanas, a las figuras del uruguayo Enrique Amorim, a través del cuento “El paisano Aguilar” y a Victoria Ocampo, erigiéndola en agente cultural, nexa entre Europa y América, mujer de “temperamento telúrico” regido por las leyes de la sangre y de la tierra y la inteligencia objetiva y eficaz que recibió de grandes maestros europeos.¹²

Otras notas, probablemente a expreso pedido de la redacción, se encargan de divulgar costumbres latinoamericanas y argentinas, aspectos culturales e idiosincráticos

¹¹Ricardo Piglia, *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005, p 120.

¹²“Victoria Ocampo”, *Corriere del Mare*, ca. 1937-1943.

de estas tierras. Así, se suceden artículos sobre: las “Imágenes serranas”, que se detiene en el paisaje cordobés e instruye sobre su geografía y especies típicas, con una suerte de glosario geográfico (Copacabana, Pajas Bravas, Pencas, Pilcas, etc.). O acerca de la gastronomía local, con comentarios pormenorizados de platos típicos. Como otros memorialistas, la comida en Oliver siempre es un disparador de recuerdos. Al estilo de otros escritores que se valieron de los placeres del gusto para la inspiración, tales como Alejandro Dumas, José Lezama Lima o Guiseppe Tomasi di Lampedusa, Oliver en sus memorias reconstruye lo que ha sido el menú casero de una sociedad.¹³ Incluso la gastronomía se convierte en vía de entrada a la obra de otros escritores. En “La Minuta de un diplomático-poeta”, Oliver se desembaraza rápidamente de tener que disertar sobre la obra más representativa de Alfonso Reyes de esta forma: “Comentar su obra entera requeriría un espacio mayor del que disponemos aquí, por lo tanto en esta pequeña nota olvidaremos su “Reloj de Sol”, su “Visión de Anahuac,”, sus “Horas de Burgos”, su “Juan Ruteno”, etc. y le daremos a los lectores de *Corriere del Mare* una primicia.”¹⁴ La novedad consistía en realizar un recorrido *gourmet* por la última *plaque* del escritor, titulada “Minuta”, un juego poético inspirado por los alimentos cotidianos que se expandía en apartados tales como “Aperitivo”, “El pan en la servilleta” o “Ensalada”.

Ciertas notas estaban orientadas a promocionar actividades de la agenda cultural de Buenos Aires, apuntando a visitantes ocasionales que quisieran recorrer los espacios de la consagración del gusto plástico. Así, la “Exposición de cien años de pintura argentina”, daba difusión, en tono de breve catálogo razonado, a una iniciativa de la

¹³Hugo Beccacece, “Una alquimia sustanciosa” en *La Nación*, sábado 1 de noviembre de 2008.

¹⁴“La Minuta de un diplomático-poeta” en *Corriere del Mare*, ca. 1937-1942.

Comisión Nacional de Bellas Artes que proponía reunir en una ambiciosa muestra a las figuras más resonantes de la plástica local. Los paisajes y retratos de Prilidiano Pueyrredón convivían con las composiciones “simples y estilizadas” de Revol, los óleos expresionistas de Fernando Fader y las pinturas del moderno Guttero, “el más verdadero de los artistas, que responde a nuestra sensibilidad actual”.¹⁵

Una cantidad importante de artículos de Oliver para *Corriere del Mare* están dirigidos a las mujeres, público privilegiado de la miscelánea folletinesca que la publicación ofrecía. Pensando en una lectora cosmopolita -sofisticada a la vez que mundana-, Oliver adaptó su registro a diversos contenidos. Algunas de las notas rescatan a figuras femeninas de gran predicamento en el mundo cultural del período de entreguerras. “Dos Americanas en París”, dedicado a la escritora Mabel Dodge y a la poeta Gertrude Stein, valora de sus autobiografías el tono familiar y coloquial con que permitían fisgonear el mundillo de la elite literaria y artística parisina y londinense. Un tono que Oliver remedará cuando, en el tercer tomo de sus memorias, en el apartado “España peregrina” se refiera a los intercambios con los círculos antifascistas de intelectuales republicanos emigrados.¹⁶ Otro artículo reúne a las famosas actrices Sarah Bernhard y Greta Garbo, musas del teatro y la pantalla grande, a partir del estudio de sus retratos de rostro y cuerpo, tratando de encontrar en sus poses una actitud común que las identifique. Pero pese a similitudes físicas en la clase de belleza, Oliver analiza los tipos de personalidad que ambas encarnan de acuerdo a una vulgata jungiana; mientras Bernhard correspondía al tipo extravertido, Garbo al introvertido.

¹⁵“Exposición de cien años de pintura argentina” en *Corriere del Mare*, ca. 1937-1942.

¹⁶María Rosa Oliver, “España peregrina” en *Mi fe es el hombre*, op. cit., pp. 77-91

No sólo Jung era citado y comentado en los estrechos márgenes que una publicación dedicada al entretenimiento podía ceder al psicoanálisis. Referencias alusivas al concepto de inconsciente en su vertiente freudiana resuenan en los artículos: “La tercera conciencia” y en “Dos tipos psicológicos”. El interés que despertaba la moderna ciencia del psicoanálisis, como hemos analizado en el caso de la intervención de Grete Stern en la columna de consultorio psicológico de *Idilio* se corresponde con la diseminación y difusión de formas de pensamiento científico fuera del dominio estrictamente disciplinar. Esos saberes especializados eran leídos y apropiados en otras zonas culturales y por distintos agentes discursivos. Dicha diseminación y los usos de las ideas que involucran espacios, redes de relaciones y prácticas diversas en circuitos muchas veces informales. En este trayecto, los saberes especializados, libres de la contención disciplinar, experimentan cruces, vulneraciones, adulteraciones y metamorfosis cuyas leyes probablemente tienen más que ver con una pragmática de la influencia que con los principios de la disciplina

Si bien María Rosa Oliver fue citada a menudo como fuente histórica para comprender los debates políticos del período, sobre todo apelando a sus memorias, no es desdeñable su producción ficcional en el género cuento. Por pudor o por falta de oportunidades para compilarlas en un volumen orgánico, esas narraciones breves sólo circularon en revistas culturales de la época, en la prensa periódica y también en las hojas de a bordo del *Corriere*. “El dueño del paisaje”, “Las etiquetas” y “Corina y los elementos” son tres de los cuentos de Oliver que navegaron por los mares: son de tono intimista y deudores de ciertos recursos del realismo de tinte psicológico. A la par

también publicó máximas y aforismos; los temas son tan variados como solo la literatura de entretenimiento puede resistirlo: baños de sol, belleza femenina, dietas, género policial, intercambio epistolar. A propósito de este último tópico, la autora se explaya con una serie de máximas que expresan en un *entre nos* de viajeros aquello que probablemente no se hubiese atrevido a confesar a los destinatarios de su nutrido epistolario. Afirmaciones tales como “El afecto expresado por la carta está siempre a un paso de volverse grandilocuente” o “Muchas personas que al conversar no repiten lugares comunes, parece, sin embargo que hacen acopio de ellos para ponerlos en las cartas” revelan con sinceridad burlona lo que las normas de etiqueta no le permitían.¹⁷

Las “hojas viajeras” de María Rosa Oliver, esos textos de ocasión fueron con frecuencia observaciones sueltas, reflexiones al pasar, comentarios, impresiones y como tales carecieron de un sistema o historia donde incrustarse. Fueron efímeras por su soporte y circulación pero también, a la vez, trabajaron sobre lo efímero mismo. Fueron afines al ritmo de la vida, que no se vive como autobiografía o novelón, sino de a saltos en un tiempo fugaz. Mediante esas misceláneas Oliver apresó los rastros que iba dejando en el mundo y viceversa. Pueden pensarse como una biografía alternativa, al igual que el diario, pero sin retrospectiva, solo como condensación de la vida en momentos precisos.

4.1.2. *El interludio latinoamericano*

En 1942 María Rosa Oliver suspende transitoriamente su colaboración en la revista *Sur*, empresa cultural que la tuvo como una de sus fundadoras y más entusiastas animadoras, para atreverse a una aventura política e intelectual no menos arriesgada:

¹⁷ “Aforismos afirmativos y negativos sobre las cartas” en *Corriere del Mare*, ca. 1937-1942.

trabajar como asesora cultural en la Oficina Coordinadora de Asuntos Interamericanos en Washington, durante la gestión de Nelson Rockefeller.¹⁸ La misión de Oliver, que se extendió hasta 1944, en el marco de la conocida *Good Neighbor Policy*, respondía a la política exterior de Estados Unidos hacia América durante la Segunda Guerra Mundial respecto de las relaciones culturales, el sector de las comunicaciones y los *mass media*. Integrar a la región mediante un sistema de seguridad estratégico que contemplara no solo aspectos económicos y políticos, sino alianzas culturales se imponía como una maniobra indispensable para bloquear la influencia del Eje, amparados en una pretendida “solidaridad continental” controlada desde el norte.¹⁹ Pero la presunta urgencia de esa tarea, que conminaba a Oliver a ocupar una posición clave como informante de la realidad de América latina frente a la política norteamericana, se fue aplazando. La demora en el recorrido de ida (y vuelta) -en una coyuntura signada por la guerra europea, el avance de los regímenes fascistas y el rol que la cultura debía ocupar como parte del conflicto- parece haber sido tan significativa como su estadía diplomática en el país del norte. Es que, a contrapelo de lo esperado, en su misión Oliver no buscó atajos: eligió ir por tierra o navegando, en un recorrido por distintos puntos del mapa cultural latinoamericano y registrando las impresiones de esa deriva en apuntes que volcaría en

¹⁸Con respecto a esta organización, resultan interesantes las investigaciones de Gisela Cramer y Úrsula Prutsch. Véanse: Gisela Cramer, "The Rockefeller Foundation and Pan American Radio" en William Buxton (comp.), *Patronizing the Public: American Philanthropic Support for Communication, Culture, and the Humanities in the Twentieth Century* Lanham, Lexington/ Rowman & Littlefield, 2009 (*Critical Media Studies*, ed. por Andrew Calabrese), pp. 77-99; Gisela Cramer, "The Office of Inter-American Affairs and the Latin American Mass Media, 1940-1946" en *Research Reports. From the Rockefeller Archive Center*, Rockefeller Archive Center, Fall/Winter 2001, pp. 14-16; Gisela Cramer y Úrsula Prutsch "Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs and Record Group 229" en *The Hispanic American Historical Review* 86:4, noviembre de 2006, pp. 785-806.

¹⁹Gisela Cramer, "The Office of Inter-American Affairs and the Latin American Mass Media, 1940-1946" en *Research Reports. From the Rockefeller Archive Center*, *op. cit.*, p.14.

artículos, ensayos, entrevistas y que, tiempo después, procesaría en clave autobiográfica en sus memorias. Así, Brasil, Chile, Bolivia, Paraguay y México son algunos de los altos geográficos que jalonan un trayecto en el que entraron en diálogo y tensión los lazos con la propia tradición, la voluntad de participar en el debate latinoamericano y los posicionamientos políticos frente al escenario internacional.

En varias antologías y compilaciones de estudios críticos sobre escritura de viaje o figuras itinerantes en la literatura latinoamericana, María Rosa Oliver ocupa un espacio destacado y singular. Ya sea por su dilatada trayectoria o por su tenaz permanencia en el campo cultural, sus recorridos -físicos y textuales- parecen abarcar distintos paradigmas de viajero característicos de los siglos XIX y XX. Oliver compartió con su familia la experiencia del viaje *ilustrado* a Europa, un protocolo de las clases acomodadas para las cuales viajar al Viejo Mundo era un ritual de consumo cultural. Pero también y, en el otro extremo de un trayecto vital que significó a su vez un corrimiento sensible en el arco ideológico, cuatro décadas más tarde, como se ha planteado, la escritora realizaba su viaje a China y a la U.R.S.S. con otros miembros del Partido Comunista, después de haber participado en el Congreso Mundial de los Pueblos por la Paz en Viena (1952). Como un hito intermedio entre el viaje mundano de la infancia y el viaje militante de la madurez, se encuentra el viaje diplomático a Estados Unidos a favor de la causa aliada. Una modalidad de trayecto cultural característico del período de entreguerras, cuando muchos intelectuales forzados a emigrar y exiliarse, fueron tejiendo una trama de contactos intercontinentales y gestando proyectos en colaboración.²⁰

²⁰Álvaro Fernández Bravo recurre al concepto postulado por Walter Mignolo de “red cultural (multipolar o pluriversal)” para analizar este tipo de intercambio. Y ubica a Oliver en una constelación conformada por

En lo que sigue me interesaré no tanto por el destino final del viaje, al cual Oliver dedica un tramo considerable de *Mi fe es el hombre*, el tercer tomo de sus memorias²¹, sino fundamentalmente por jalones en un trayecto que puede entenderse, a expensas de la misión concreta cuya meta era sumarse al esfuerzo bélico de USA, como una experiencia cultural amplia que, siguiendo un itinerario un tanto antojadizo, propuso una cartografía personal del escenario latinoamericano. Si, de acuerdo a Beatriz Sarlo, Victoria Ocampo a través de “sus viajes recorre[n] los territorios consolidados de la modernidad y nunca se desplaza hacia los bordes”²²; puede pensarse que, por el contrario María Rosa Oliver, a la vez tan parecida y distinta a su amiga, elige transitar la incomodidad de esos bordes. Porque pese a los reparos de su madre respecto de la travesía por América, Oliver acepta gustosa “l’invitation au voyage” de su amigo, el crítico René Berger. Así formulado, el convite se enuncia en clave literaria y cosmopolita: cita el título del conocido poema de Baudelaire al tiempo que evoca un episodio de intercambio y mediación cultural: la traducción que de esos versos le dedica Ocampo a Tagore en su quinta de San Isidro dos décadas atrás. La frase es, entonces, contraseña compartida, código de un *entre nos* y

figuras como: Waldo Frank, Alfonso Reyes, Roger Caillois y algunos emigrados, españoles, entre otros. Véase: Álvaro Fernández Bravo “Introducción a *Mi fe es el hombre*” en María Rosa Oliver, *Mi fe es el hombre*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 2008, pp.19-26, Álvaro Fernández Bravo, “Redes culturales: el latinoamericanismo y sus bordes” ponencia en *VII Congreso Internacional Orbis Tertius*, Universidad Nacional de La Plata, 2009, en línea <<http://viicitclot.fahce.unlp.edu.ar/Members/spastormerlo/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/FernandezBravo.pdf>> [Consultado:17 sept. 2011]. Respecto de los intelectuales viajeros en el país durante las décadas del 20 al 40, véase también: Gonzalo Aguilar y Mariano Siskind, “Viajeros culturales en la Argentina (1928-1942)” en Jitrik, Noé (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 6: María Teresa Gramuglio (Dir. del volumen), *El imperio realista*, Buenos Aires, Emecé, 2002, pp.367-389.

²¹A este viaje le ha dedicado unas páginas David Viñas en su conocido ensayo *Viajeros argentinos a Estados Unidos*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2008. Véase especialmente el capítulo “Buenos vecinos”, pp. 306-311.

²²Beatriz Sarlo, “Victoria Ocampo o el amor de la cita” en *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires, Abril, 1998, pp.129-130.

detalle *snob*. Sin hesitar y ligera de equipaje, Oliver comienza su itinerario remontando el Paraná en una embarcación precaria que va bordeando las costas de Brasil y Paraguay para continuar en un serpenteante camino hacia el norte.

Para empezar, uno y otro periplo -el latinoamericano y el norteamericano- plantean algunos contrapuntos interesantes de explorar en cuanto a los modos de desplazamiento, las motivaciones y hasta una suerte de *stimmung* viajero que los define. La estadía en Washington y, por extensión, en otras ciudades norteamericanas visitadas por asuntos burocráticos del conflicto bélico, transcurre en una serie de “no lugares”: oficinas limpias y confortables de sillones mullidos, donde se entrena a los asesores culturales como Oliver para “vender ideas” mientras dure ese contrato que se redefine día a día hasta que finalice la guerra. Un escenario de urgencia y un puesto provisorio “*for the duration*” (como le insistían diariamente) conforman el marco de desplazamientos precisos, pautados por una agenda atestada de actividades puntuales (conferencias, traducciones, discusión de la propaganda de guerra). Planteada así -y aunque de modo sintomático Oliver se rehúse a utilizar los términos “rutina” o “burocracia” para relatar su labor en la oficina-, la experiencia norteamericana parece tener muy poco que ver con ese otro itinerario, que prometía desde sus inicios alcanzar “visos de aventura”.²³ Si Washington era “el único lugar a salvo en un mundo en guerra” y la gestión diplomática exigía la evitación del conflicto a fuerza de compartir un enfoque común sobre temas de la agenda internacional; por el contrario, la gira latinoamericana por ciudades tan desconocidas como eventualmente inquietantes, propiciaba el equívoco que, en términos narrativos, rinde su eficacia en el relato de peripecia. *Mi fe es el hombre* combina

²³ María Rosa Oliver, *Mi fe es el hombre*, *op.cit.*, p.107.

impresiones de viaje, consideraciones geo-políticas y una dosis no menor de aventuras quijotesas. No son infrecuentes los episodios en que Oliver se coloca como protagonista de situaciones que sugieren intrigas y suspicacias y a las que indefectiblemente reviste de connotaciones políticas. En tren, rumbo a Paso de los Libres, se cruza con oficiales del Ejército alemán e inglés, que con “cara de pocos amigos”, miran su máquina Hermes y el libro que lee su compañero, el popular *Misión en Moscú* de Joseph Davies, que sería llevado al cine por la Warner como film de propaganda durante el gobierno de Roosevelt. En tiempos de radicalismos ideológicos, la portátil y el libro son marcas de identidad; lectura y escritura se convierten en actividades potencialmente sospechadas. El encuentro con los militares no depara mayores inconvenientes pero figurarse como una suerte de cronista de guerra encubierta (tal como muchos de los escritores norteamericanos que admiraba lo fueron) brindaba una imagen a la medida de las circunstancias: antes que como una pieza de la administración bélica; Oliver escoge esta vez representarse como una escritora comprometida que transita por lugares imantados, conflictivos, peligrosos.

Librada al dictamen de sus caprichos, contactos o intereses eventuales -y provista de un manajo de cartas de referencia para la misión en el norte que le permitían atravesar fronteras geográficas y simbólicas (políticas, de clase)- Oliver trazó una ruta peculiar en su mapa de América. Seducida tanto por capitales clave como por ciudades periféricas en el reparto de poder e influencia en el mapa de entreguerras fue conformando una geografía mental con nodos urbanos de importancia relativa y variable. Sus estadías en las metrópolis culturales insoslayables del subcontinente, San Pablo, Río de Janeiro o México, transcurren entre encuentros literarios, reuniones políticas y visitas a talleres de

artistas plásticos ligados al realismo social. Mario de Andrade, Cándido Portinari, Alfonso Reyes o José Clemente Orozco, por citar algunos, integran una familia de amigos que arman otra cartografía, esta vez de trazo simbólico: el campo cultural. A través de la mirada de Oliver, de esas ciudades conocemos menos su aspecto físico o la distribución de lugares que su vida intelectual. Porque el relato informativo o documental queda reservado para otros enclaves espaciales en los que Oliver no tiene contactos ni planes especiales. La Guayana Británica o Panamá, por ejemplo, son referidas como “colonias atrasadas”, lugares de intercambio de bienes y cuerpos. El título que Oliver le asigna a estos destinos en sus memorias, “escalas” denota la brevedad de su estancia allí cuyo relato opera, sin embargo, como una especie de “probanza de méritos y servicios diplomáticos” diferida que certifica su arrojo al aventurarse a los lugares más inhóspitos, donde nadie deseaba ir.

Las escenas de viaje en Oliver renuncian a una de las premisas habituales que orientan los géneros prototípicos de esta clase de relatos (crónicas, diarios o apuntes): la de simular inmediatez, una conexión directa con el ambiente y las vivencias que impactan en el viajero. Oliver acude a la instancia del recuerdo, moldeado a través de los años y en virtud de la orientación de los medios en los que publica. Tanto por la distancia temporal que media entre el viaje y su puesta por escrito en las memorias (como se señaló, la misión se desarrolló entre principios y mediados de la década del 40; en tanto que el tercer tomo de la serie autobiográfica se publicó en 1981) como por las formas que asume el relato -con agregados y comentarios inevitablemente “fechados”- la relectura del recorrido latinoamericano aparece atravesada – aún en sus contrastes y contradicciones-

por una “voluntad de corrección” o, cuanto menos, por cierto viraje (en parte explicable por los cambios post guerra fría) que expresa dudas insalvables respecto a las viejas certezas. Las lealtades políticas cambian de signo o se revela el que tuvieron disimulado²⁴ y el rol de los Estados Unidos durante la guerra -bajo el lema de la buena vecindad- aparece severamente cuestionado: “Del imperialismo ustedes tendrán que liberarse solos”²⁵ le advierte proféticamente a Oliver, Larry Duggan, uno de los funcionarios del Departamento de Estado en Washington cuando ingresa en la oficina.

La consolidación de los estudios culturales sobre América latina y la circulación de discursos latinoamericanistas en distintas plataformas de discusión conducidas por la *intelligentzia* son el marco del viaje de Oliver. Son por demás conocidas las largas sesiones en la casa de Victoria Ocampo que, por ese entonces, ocupaban a los miembros de *Sur* y que se publicaban en la sección “Debates sobre temas sociológicos” de la revista. En la reunión del 13 de octubre de 1941, convocada con el tema “¿Tienen las Américas una historia común?” la discusión sobre la problemática del continente, bajo la égida panamericanista, enfrentaba a los asistentes en posiciones encontradas respecto de la unidad americana en un contexto de precipitado derrumbe europeo.²⁶ En esa ocasión, Oliver representó un contrapunto a la postura defendida por Margherita Sarfatti, figura controvertida del fascismo italiano, rebatiendo cada uno de sus argumentos. Mientras la

²⁴Uno de los casos comentados por Oliver es el de Carlos Lacerda. El escritor y político brasileño había colaborado en la presentación del dossier sobre literatura brasileña en el número especial preparado por Oliver, “Homenaje a Brasil” en *Sur* (septiembre de 1942). Fue miembro del PCB durante la década del 30, pero en los inicios de la Segunda Guerra Mundial ya se había desafiado. Oliver narra este viraje en *Mi fe es el hombre*: “(...) a pesar de que él colaboraba con la embajada y que allí sabían que ahora no pertenecía a ningún partido, como la gente en general lo consideraba comunista desaconsejaban su nombramiento en dicha oficina. Los años, y su actitud política mediante, hicieron del consenso público diera un vuelco total: Carlos Lacerda, gobernador del estado de Niteroi, era considerado un fascista de la peor especie”. (p.134).

²⁵ María Rosa Oliver, *Mi fe es el hombre*, *op.cit.*, p.381.

²⁶ Roger Caillois et al., “¿Tienen las Américas una historia común?” en *Sur* nro. 86, 1941, pp. 83-103.

italiana se mostraba escéptica respecto de la hermandad latinoamericana y abogaba por una unión espiritual sustentada en un “hibridismo creativo”²⁷; Oliver le contestaba desde la defensa de un nacionalismo americano basado en lo político y atento a las condiciones materiales de existencia. Una orientación similar demostraba en 1945 en el artículo “Viajar por América”, publicado en *Correo Literario*.²⁸ La experiencia de la travesía americana que había realizado dos años atrás se convertía en la coartada válida de una voz autorizada a recomendar un recorrido por el continente en su totalidad, “sin prevenciones ni prejuicios”.²⁹ El viaje europeo de los antepasados y de la infancia ya no era referencia ineludible ni cita prestigiada: sino lastre del pasado, “canto de sirenas” que por generaciones había “hechizado” a los americanos. Para Oliver, la urgencia de la realidad social reclamaba, en cambio, viajar por la “América ignorada” y toparse con la “propia conciencia” porque “en ninguna parte como en América doblan o replican las campanas para uno solo”.³⁰ Guiño reconocible, entonces, la célebre novela de Hemingway, uno de los “capitanes de la nueva escuela literaria”³¹, que Oliver reseña en *Sur*. Según la escritora, Hemingway era figura faro de los nuevos novelistas porque había respondido al “enloquecedor tañido de las campanas” que se hacían escuchar desde

²⁷ Así lo refiere Raúl Antelo en un artículo dedicado al rol de Margherita Sarfatti en las polémicas por el abstraccionismo en Argentina durante la guerra. Véase: Raúl Antelo, “Modernismo reactivo y abstracción” en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (comp.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p.41.

²⁸ María Rosa Oliver, “Viajar por América” en *Correo Literario*, Año II, nro. 25, 15 de noviembre, 1944, pp.1

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ María Rosa Oliver, “La novela norteamericana contemporánea” en *Sur* nro. 59, 1939, p. 42.

Europa hacia América y “marchó a situarse junto a ese puñado de hombres y mujeres que en España se enfrentó con el fascismo”.³²

Resulta curioso que, para narrar su viaje latinoamericano desde el ocio de la madurez, a décadas de transcurridos los hechos, en sus memoria Oliver recurra a un atlas viajero tradicional -obliterado en los 40- compuesto por estampas, lugares y experiencias que se habían sedimentado gracias a los viajes europeos. En *Mi fe es el hombre* la referencia universal es ya memoria a largo plazo (la que no se pierde) y un prisma para aprehender y abarcar el mundo sensible y la vida cultural latinoamericana. Las vivencias remotas de ese trayecto por países vecinos no pueden, entonces, hacerse inteligibles y volverse familiares, sino mediadas por la experiencia europea que ayuda a codificarlas retrospectivamente a través de la analogía y la traducción. Así, por ejemplo, el río Uruguay es tan gélido como el Mar del Norte; el frío de San Pablo, londinense y el chocolate que sirven en el Hotel Explanade, comparable con el que preparaban en la única chocolatería de París; o la casa del escritor Aníbal Machado en Río de Janeiro un espacio donde “(...) muy gideanamente se barajaban ideas sobre literatura (...)”.³³ Modismos de clase que persisten, quizás y a pesar de Oliver misma, como *clichés* involuntarios.

Me interesa, por último, referirme a una compilación singular, resultado de la edición impresa de una serie de discursos radiales que Oliver pronunció en 1945, como parte de las actividades impulsadas por la Comisión Argentina de Fomento Interamericano. El compendio se llama *América vista por una mujer Argentina* y fue

³²María Rosa Oliver, “Ernest Hemingway: *From Whom the bell tolls*” *Sur* nro. 76, 1941, p.114.

³³María Rosa Oliver, *Mi fe es el hombre*, *op.cit.* p.136.

contemporáneo a los artículos en revistas culturales que mencioné anteriormente, sin embargo por el recorte de lo narrado, el tono empleado y el posicionamiento respecto de ciertos temas sensibles en la coyuntura histórica parece improbable que fuesen forjados desde un mismo horizonte mental. La perspectiva abarcadora sugerida por el título se frustra rápidamente cuando comprobamos que los artículos contenidos en él expresan menos voluntad de integración americanista que ponderación de Estados Unidos como verdadero “centro del mundo occidental”, en palabras de Juan Salzmán, el empresario textil que prologa el escrito. Porque a las ciudades latinoamericanas de la travesía previa a llegar al país del norte, Oliver les dedica un escaso aunque significativo margen. De su paso por lo que titula “El trópico” dice lo siguiente:

 Mi primer[a] escala en zona tropical fue Trinidad, Guayana Británica. En la luz azul intensa del anochecer, luz casi de escenario, el automóvil que nos llevaba del aeropuerto al hotel, corría entre grupos de negros, negras y negritos vestidos con trajes multicolores, llevando grandes sombreros de paja. Las casas bajas, de madera o de adobe, también son multicolores y los árboles y arbustos lucen grandes flores rojas, violetas y amarillas. Esa masa humana tiene algo de carnaval; ríe con risa más animal que infantil; no logro poder llamarle pueblo; al placer estético que su vista me causa se mezcla una sensación extraña, angustiada, deprimente...³⁴

La escena, por demás elocuente en la representación del otro colonizado, recuerda, por el pintoresquismo del paisaje y la experiencia de asco que provocan esos cuerpos,

³⁴María Rosa Oliver, *América vista por una mujer argentina*, Buenos Aires, Salzmán y Cía, 1945, p.34.

algunos fragmentos de *En Viaje* (1883) de Miguel Cané dedicados a la fiesta de negros en La Martinica.³⁵ Pese a las obvias diferencias que pueden establecerse entre el *gentleman* del 80 y Oliver, los dos encuentran en lo carnavalesco una clave para asimilar esa escena que les atrae en la misma medida que les repugna. Cierta asombro entre divertido e incómodo y un rechazo esencial: un paternalismo despreciativo por demás característico de ciertas elites intelectuales. Y una actitud que probablemente poco les haya importado a las oyentes que escuchaban las charlas radiales de Oliver. Porque, claro está, que al margen del decurso que por ese entonces seguía la política internacional, lo que las seguidoras esperaban era que esa mujer de mundo les contara, con una pizca de displicencia, cómo era viajar en avión, vestir a la moda o encontrar localidades en Broadway. La actuación de Oliver en el corto siglo XX, para usar las palabras de Eric Hobsbawm³⁶, demuestra que la escritora fue evidentemente una mujer de su clase y de su tiempo y estuvo expuesta a contradicciones que los años han vuelto indisimulables.

4.1.3. *Sintonías e interferencias de un viaje*

Como se ha adelantado, en 1945, auspiciadas por la Comisión Argentina de Fomento Interamericano, María Rosa Oliver ofreció charlas radiales en las que a los oyentes les narraba su viaje por América. A dos años de reinstalada en Buenos Aires y luego de su asesoría para el gobierno de Roosevelt, Oliver pronunciaba esos discursos para una audiencia curiosa que esperaba saber más acerca del país del norte.

³⁵Miguel Cané, “Las Antillas francesas” en *En viaje*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005 (presentación Oscar Rodríguez Ortíz), pp. 65-78.

³⁶Eric Hobsbawm, *La era de los extremos. El corto siglo XX: 1914-1991*, Madrid, Crítica, 1995.

Las intervenciones radiales de Oliver se enmarcan en un proyecto mayor de radiodifusión, creado por la Oficina Coordinadora de Asuntos Interamericanos para promover intereses propagandísticos norteamericanos, durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial; en Argentina esa tarea estaría delegada a representaciones regionales, como lo era la Comisión Argentina de Fomento Interamericano, quien auspiciaba las emisiones radiales. Como una estrategia de guerra del gobierno de Estados Unidos, la Oficina norteamericana se embarcó en una corta pero trabajosa tarea de difundir la idea estadounidense sobre la Guerra, con la misión de buscar seguidores y mostrar una buena imagen de la cultura y la civilización norteamericana, dentro de la mayor parte de la población de los países de América Latina, además de cerrar espacios propagandísticos a los países del Eje, en especial la Alemania Nazi.

Como es sabido, el periodo comprendido entre ambas Guerras Mundiales, se caracterizó por un flagrante retroceso del liberalismo político, proceso que se aceleró con la llegada al Hitler en Alemania en 1933.³⁷ El fascismo era una amenaza para la civilización liberal y un movimiento de posible alcance mundial. Esta idea generó preocupación creciente en el gobierno de Estados Unidos y en la opinión pública norteamericana en general. Mientras que Washington evitó en los años treinta implicarse de forma importante en el escenario europeo y sectores importantes de la vida nacional apoyaron la idea de “Norteamérica primero” pidiendo así un aislacionismo, los Estados Unidos aumentaron constantemente su nivel de participación y de preocupación con respecto a Latinoamérica, buscando con ello consolidar su propio espacio de influencia.

³⁷*Ibid.*,p.118

Así, Franklin Delano Roosevelt impulsó la llamada Política de la Buena Vecindad (1933-1945), que procuró mejorar las relaciones con América Latina, tanto en términos políticos, como económicos y comerciales. Mientras en lo político se buscó generar confianza con la promesa de la “no-intervención”; en lo económico trató de lograr un acercamiento comercial como parte de una estrategia para superar la crisis económica, trabando nuevos convenios comerciales con los estados latinoamericanos entre los años 1933 y 1941. Por otra parte, la amenaza de la guerra, Roosevelt creó La Oficina para la Coordinación de Relaciones Comerciales y Culturales entre las República Americanas, antecesora de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos.³⁸

La OCIAA difundió la mayoría de la propaganda estadounidense hacia América Latina, a través de tres medios de comunicación masiva: prensa, cine y radio. En los países que tenían representación, Argentina, Uruguay, México, Brasil, entre otros, las representaciones diplomáticas locales continuaron con la línea ideológica que se barajaba desde el norte respecto del papel de los Estados Unidos en la guerra. Veremos en qué medida Oliver se acerca o distancia a tales lineamientos en sus charlas informales destinadas a los radioescuchas.

Desde las palabras iniciales en el prólogo, Alejandro E. Shaw, Presidente de la Comisión Argentina de Fomento Interamericano, se anticipa a los posibles diferendos que Oliver pueda tener con respecto a distintas políticas de la sociedad norteamericana, pero rápidamente lo salva, elogiando la pujanza de la potencia del norte:

³⁸Gisela Cramer y Ursula Prutsch, “Archive Report: Nelson A. Rockefeller’s Office of Inter- American Affairs (1940-1946) and Record Group 229”. en: *Hispanic American Historical Review op. cit.* , p.7869

El lector que no haya estado en Estados Unidos, los conocerá – gracias a estas páginas- en su magnífica y variada expresión. Verá a hombres como el Vicepresidente de la República, Henry Wallace, o el Coordinador de Asuntos Interamericanos, posteriormente Subsecretario de Estado, Nelson Rockefeller – figuras altamente representativas del Gobierno – y junto a ellos alumnas de universidades, obreras de las fábricas, miembros femeninos de las fuerzas armadas, escritores y la gente común de la calle. Toda la gama está representada y todo ha sido analizado. *No se le escapan, cuando los hay, los defectos, pero éstos en seguida son explicados colocándolos en relación con las magníficas cualidades de un pueblo joven en expansión.*³⁹

Las audiciones radiales que protagonizó Oliver se estructuraron en base a su recorrido por América, desde y hacia Estados Unidos, pero pese a la amplitud sugerida por el título, el país del norte acaparó la mayoría de los capítulos. Excepto un par de ellos referidos a Brasil o El trópico como escalas en su camino el resto se refiere, casi exclusivamente, a sus impresiones de Estados Unidos en el contexto de la guerra. Presumiendo un auditorio mayoritariamente femenino, Oliver orientó su discurso hacia tópicos que resultaran de interés para aquellas mujeres que solo se habían hecho una imagen del país a través de los productos de la cultura de masas: el cine, las revistas de moda o los medios de actualidad. Desde el estilo arquitectónico de Nueva York hasta los consejos para viajar en avión, un medio aún no popularizado de transporte, la prosa de Oliver abunda en detalles, precisiones, juicios estéticos, advertencias. En contraste con las

³⁹Alejandro E. Shaw, “Presentación” en María Rosa Oliver, *América vista por una mujer argentina*, ob. cit., p.10. El subrayado es mío.

imágenes idílicas de la gran manzana, dominada por escaparates, tiendas de lujo, autos de colección y edificios descomunales, la escritora dedicó dos charlas al papel concreto y urgente de las mujeres durante la guerra. Evocando las célebres palabras de una escritora a la que Oliver admiraba, Virginia Woolf, quien atribuía críticamente la responsabilidad de las guerras a los varones, comenzaba su audición “Las mujeres norteamericanas durante la guerra I” del modo siguiente:

Siempre se ha dicho: “La guerra es asunto de hombres”
¡Qué mentira! Descartando los torneos medievales nunca ha sido *únicamente asunto de hombres*. Nunca, ya ahora menos que nunca. Si por guerra se entiende la declaración de guerra, eso sí ha sido asunto de hombres: privilegio que no les envidiamos; que lo conserven, por lo menos así podremos esperar que con la participación de la mujer en la vida política las posibilidades de guerra disminuirán un cincuenta por ciento.⁴⁰

Con ánimo de valorizar el papel que las mujeres de distintas profesiones, oficios y condiciones habían desempeñado durante la guerra, Oliver comienza su relato con la explicación de figuras que en el ámbito local eran sencillamente desconocidas: las WAACS, auxiliares femeninas del Ejército, las WAVE, auxiliares de la Marina, y las WAFE, auxiliares del Transporte Aéreo, también rescata el papel de las mujeres trabajadoras en la fábrica, en el campo, las amas de casa y hasta las actrices de cine, que al grito de “¡Ayude usted al Tío Sam; ayude a ganar la guerra; compre bonos y más

⁴⁰ María Rosa Oliver, “Las mujeres norteamericanas durante la guerra”, *op. cit.* , p. 57

bonos!”⁴¹ colaboraban con los aliados. Como apunta Dora Barrancos, en el período de entreguerras en Argentina, las mujeres se habían incorporado al trabajo en un abanico de actividades, aunque predominantemente en el comercio y en algunas ramas como la textil, la vestimenta, el calzado, la administración y los frigoríficos.⁴² Sin embargo ese crecimiento exponencial estaba rezagado respecto de las nuevas funciones que, en el contexto bélico, las mujeres europeas, asiáticas y norteamericanas habían debido asumir de urgencia. De modo que las nuevas configuraciones y roles femeninos que Oliver exponía probablemente hayan despertado la curiosidad de las radioescuchas porteñas.

Respecto de las relaciones entre Estados Unidos y los países latinoamericanos, el discurso de Oliver presenta ciertos dobleces y matizaciones. Y en ciertos giros expresa una incomodidad en asumir plenamente las bondades de la “Política de la Buena Vecindad”. Probablemente comprometida por el marco institucional que tuvieron sus charlas radiales, las ponderaciones a los artífices de la política cultural no se hicieron esperar. Tres figuras importantes, “leaders del buen entendimiento” tienen un trato preferencial y se los homenaja en orden creciente de importancia y jerarquía. A Leo Rowe, el fundador y presidente de la Unión Panamericana, se lo describe como cordial, generoso, paternal y preocupado porque la gente de las tres Américas se entienda. A Nelson Rockefeller, el coordinador de asuntos interamericanos, se lo perfila como un ser abnegado, cordial, con aspecto de campeón universitario en deportes: rasgos físicos y morales contribuyen a delinear la imagen de una figura de atributos heroicos. Por último, a quien Oliver dedica una emisión entera, el ex vicepresidente Henry Wallace, conjuga

⁴¹ *Ibid.*, p.61.

⁴² Dora Barrancos, “Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período de entreguerras”, *ob. cit.* p.199

las cualidades necesarias para ser “una mezcla de Abraham Lincoln y Gary Cooper”, combinación si no imaginable, al menos identificable en sus componentes. Para reforzar las estrategias de *captatio benevolentiae*, en vistas a un público que poco sabía de política cultural y de relaciones internacionales, Oliver recurre a un lema de campaña de Wallace, la idea del *common man*, el hombre de la calle, ese a quien el ex presidente había dirigido sus esfuerzos.

Pero no sólo consistió en elogios la retórica de Oliver. En algunos tramos de sus charlas, casi en tono de confidencia, se filtraban sus dudas insalvables acerca de las buenas intenciones de las políticas dirigidas al Sur del Río Grande, como solían llamar a los vecinos, y sobre el buen entendimiento. La última audición radial se titula “Pobres y ricos en Nueva York”. Luego de una decena de locuciones, el tono de Oliver adquiría cierta soltura y se permitía comenzar, por ejemplo, con preguntas de las oyentes, Alba Pastore de Capital y María Élide Garay, de Tandil. Las dos preguntaban por cuestiones relativas a las clases sociales o al sector obrero estadounidense, temas soslayados en las emisiones anteriores. Modulando hábilmente las imágenes que podía dar por radio, en una emisión promocionada por oficinas de propaganda, Oliver se permitía dejar entrever los saldos que la guerra había dejado en los más vulnerables, las masas, el hombre común.

4.2. Intervenciones en la marquesina (Forner)

En los años 40 y hasta avanzada la década siguiente, en paralelo a sus proyectos plásticos de largo aliento que se cristalizaron en la serie de óleos alusivos y alegóricos a las conflagraciones mundiales, que hemos analizado, Raquel Forner colaboró

regularmente en un proyecto que a simple vista parecería bastante alejado de aquel: la ambientación de las vidrieras de la tienda inglesa Harrods. Sin embargo, como veremos, esa intervención presuntamente frívola en el mundo de la moda establece lazos comunicantes con los lineamientos estéticos que la artista explorara contemporáneamente en sus obras pictóricas.

Cabe aquí realizar un breve *excursus* sobre la tienda Harrods. La sede de Buenos Aires se inauguró el 31 de marzo de 1914 en la calle Florida, convirtiéndose en la primera sucursal de América de la famosa tienda londinense. En ese entonces, Harrods sólo contaba con sucursales en París, Manchester y Berlín. La llegada a Buenos Aires de una empresa de renombre internacional era un signo que confirmaba la bonanza de aquellos años dorados que siguieron al Centenario de 1910. Se trataba de un período de creciente presencia de inversiones británicas en la Argentina, un momento en el que ferrocarriles, bancos, compañías financieras y préstamos eran algunos de los signos visibles que confirmaban la vinculación económica establecida entre ambos países. En 1922 Harrods se fusionó con Gath & Chaves, otra gran tienda porteña, que había sido fundada en 1883 (en la intersección de las calles Florida y Cangallo) por el inglés Adolfo Gath y el santiagueño Lorenzo Chaves.

Durante las primeras décadas, Harrods fue el centro comercial más importante de Buenos Aires, allí acudían los sectores más selectos de la sociedad porteña. De la inauguración, que contó con la presencia de más de 15.000 personas, participaron Julio Roca y Lucio Mansilla, entre otras figuras importantes. En los años de máximo esplendor de la tienda llegaban a recorrer sus instalaciones más de 45.000 personas por día.

El edificio de la antigua tienda era imponente, había sido construido con lujosos materiales importados, tal como lo demostraban sus pisos de cedro o sus impactantes escaleras de mármol. Lo más exclusivo de la sociedad porteña de la época acudía a la tienda inglesa para comprar ropa, muebles, joyas y todo tipo de productos de alta calidad y última moda. Uno de los mayores atractivos de Harrods, que atraía y apelaba a los transeúntes de Florida, eran sus escaparates. En efecto, la tienda se destacaba especialmente por sus magníficas vidrieras que podían ambientar un bistró francés, una calle romana, o escenas de *Lo que el viento se llevó* (IL.43 y 44).⁴³



43. Anónimo, fachada de Harrods, ca. 1930

⁴³Para una descripción de la tierra Harrods en Argentina, véase: Fernando Rocchi, *Chimneys in the Desert. Industrialization in Argentina. During the Export Boom Years, 1870-1930, op.cit.,*, pp. 56-91



44. Vidriera, *Lo que el viento se llevó*, ca. 1940

4.2.1. El ciclo “El arte en la calle” y su recepción en la prensa

En el año 1940 Harrods apostó por un emprendimiento original y no menos osado: para el recambio de temporada decidió convocar anualmente a un grupo de artistas plásticos con el propósito de que estos diseñaran y construyeran sus vidrieras. De este modo, el arte se integraba como signo de distinción y buen gusto al universo de productos de consumo suntuoso que la firma ofrecía. Puntualmente se les proponía realizar las ambientaciones de vidrieras de las distintas secciones: sports, perfumes, lencería, fiesta, accesorios, ropa de punto, telas, tapados y trajes de calle, y pieles. Algunos de los artistas plásticos que participaron en las sucesivas temporadas de ese ciclo bautizado “El arte en

la calle” fueron: Juan Castagnino, Orlando Pierri, Juan Del Prete, Jorge Soto Acebal, Raquel Forner, Raúl Soldi, Pedro Domínguez Neira, Horacio Butler, Lucio Fontana, Jorge Larco, Emilio Pettoruti y Rodolfo Castagna, entre otros.

A juzgar por la relevancia que algunas revistas del período de distinto perfil editorial y público lector le otorgaron, “El arte en la calle” parecería haber sido una actividad cultural de alta receptividad y hasta esperable, año a año, por el porteño. La referida publicación *Saber Vivir*, dirigida por el gourmet chileno José Eyzaguirre y editada por el catalán Joan Merli, incluía en sus páginas cada año las imágenes de las vidrieras del ciclo artístico. Se trataba, como se ha señalado, de una revista formadora del gusto, destinada a minorías selectas, que consolidó valoraciones sobre el circuito de la plástica argentina y orientó el consumo artístico de la época. De modo que esas vidrieras de Harrods elaboradas por un conjunto escogido de artistas plásticos se intercalaban, sin provocar disonancias, con los relatos literarios y las ilustraciones artísticas que la revista difundía. Un nota sobre la decoración peruana, las alegorías de Leonardo Da Vinci, un ensayo de Alfonso Reyes convivían, al igual de las imágenes de Harrods, con noticias sobre la temporada de ópera en el teatro Colón, subastas de arte internacional, programación de las galerías de arte de Buenos Aires o notas de turismo.

En su entrega número 44, la nota “Vidrieras artísticas” reproducía algunas imágenes del ciclo, celebrando la ocurrente iniciativa:

Entre nosotros no es frecuente que una casa de comercio tome empeño en dar a sus actividades sujetas al invariable principio de la oferta, cierto cariz de cosa distinta a lo vulgarmente aceptado. “Harrod’s” ha roto con la imposición del interés absoluto y

particular, y ha rodeado el cotidiano oficio de vender de una no menguada dosis de espiritualidad.⁴⁴

La cita enfatiza ese gesto que se entiende casi como oneroso, el de vulnerar lógica de la mercancía, las leyes ajustadas de la oferta y la demanda, para ofrecer un plus de sentido en los escasos márgenes concedidos por el mercado.

Dos años después, bajo el título “El arte de presentar”, *Saber Vivir* exponían a los ojos curiosos de los lectores otra temporada de las famosas vidrieras.⁴⁵ Mientras algunas de esas instalaciones, como la de Jorge Soto Acebal, por ejemplo, se atenían más a la formulación tradicional que regía la ambientación de las marquesinas por ese entonces (sobriedad de recursos y una puesta en primer plano de los productos a la venta), la mayoría de las intervenciones, por el contrario, desplegaban una notable creatividad de medios y estrategias, y exploraban singulares formas de habitar el espacio de la marquesina con composiciones en diferentes claves expresivas.

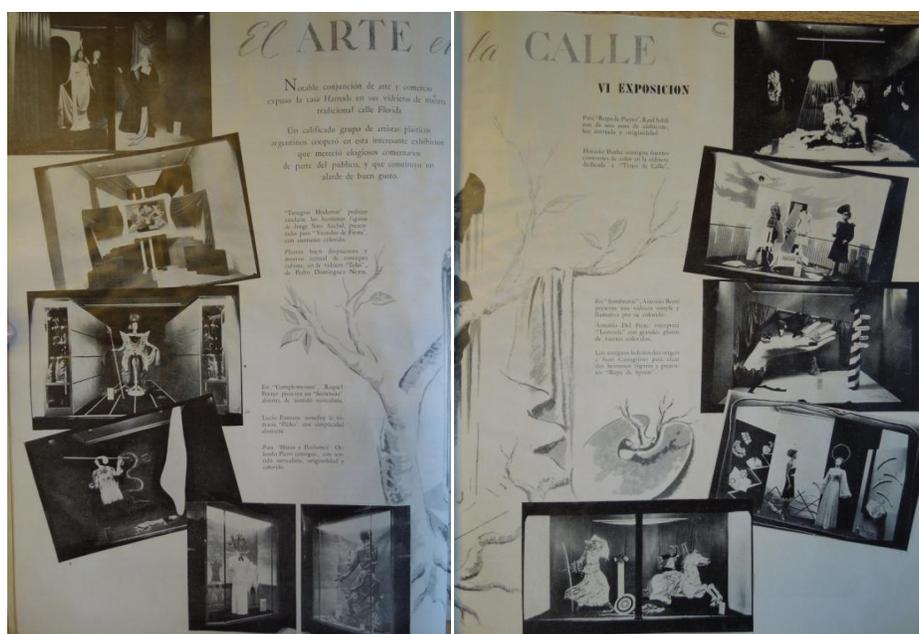
Otras publicaciones también se hicieron eco del éxito de Harrods. La revista *Lyra*, para aficionados al arte y a la música, en el mismo año le dedicaba una doble página a la IV exposición, con comentarios de tono pedagógico e intención formativo-informativa que procuraban identificar la impronta estética cifrada en cada vidriera.⁴⁶ Así, mientras una serie de “planos bien dispuestos” conformaban el motivo “cubista” de la intervención

⁴⁴[La redacción], “Vidrieras artísticas” en *Saber Vivir*, Buenos Aires, año IV, nro.44, 1944, p.63.

⁴⁵[La redacción], “El arte de presentar” en *Saber Vivir*, Buenos Aires, nro. 62, mayo de 1946.

⁴⁶Una intención en la formación de un gusto medio en el público que se puede constatar en otras publicaciones periódicas y culturales del período que apuntaban a sectores de alto nivel adquisitivo. Véase Diana Wechsler, *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición (1920-1930)*, Buenos Aires, UBA, FFyL, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, 2003. Especialmente el capítulo 2, “Hacia la construcción de un repertorio estético dominante. *La Nación, Nosotros* y la formación de un gusto medio”, pp. 43-82.

de Pedro Domínguez Neira; Lucio Fontana resolvía la sección de Pieles con criterio “abstracto”, al igual que Del Prete la sección Lencería, con fuertes planos coloridos; en tanto que Orlando Pierri y Raquel Forner presentaban composiciones de “sentido surrealista”.⁴⁷ El espacio de Harrods supo reunir, en un territorio ecléctico y sin dogmatismos, a artistas y vertientes visuales que raras veces compartieran un espacio común en esa época de radicalismos políticos y estéticos. Como veremos, el hecho de que este encuentro sucediera en el marco del primer peronismo no resulta ingenuo y merece ser analizado en sus efectos de sentido (IL.45).



45. “El Arte en la calle. VI Exposición”, *Lyra*, 1946.

⁴⁷ [La redacción], “El Arte en la calle. VI Exposición” en *Lyra*, 1946, s.n.

Para la VII exposición, en 1947, no solo la selecta *Lyra* anoticiaba sobre el evento,⁴⁸ también otra publicación, parte del sistema cultural desarrollado durante los primeros gobiernos peronistas, *Continente* (1947-1955) se hacía eco de la exhibición. Esta revista se definía como un “Mensuario de arte, letras, ciencias, humor, curiosidades e interés general”, tenía contenido variopinto, buena calidad gráfica y estaba orientada a difundir el panorama artístico argentino y americano. Sus objetivos se resumían en la pretensión de ser “una referencia cultural en el mundo nacional y continental”.⁴⁹ Fundada por el reportero Oscar Lomuto y por Carlos Pelaez, crítico de arte que firmaba como Joaquín F. Dávila, *Continente* reforzaba en sus notas editoriales el mensaje panamericano. Al mismo tiempo, en las notas sobre cuestiones culturales y las referidas a interés general manifestaba una aproximación a la cultura liberal desde una perspectiva heterogénea que, admitiendo una amplitud de criterio en el arco ideológico, apuntaba a capturar a un público masivo.

En cuanto a las selecciones plásticas, *Continente* fue una revista que destinó un espacio privilegiado y hasta central (en hojas satinadas a color) a varias manifestaciones de la cultura visual del período: no sólo se difundía una pinacoteca que integraba sin miramientos obras artísticas pertenecientes a varias disciplinas –dibujo, pintura, escultura, cerámica, grafado y fotografía- sino que también se daba lugar a expresiones de la cultura de masas: publicidades, escenas costumbristas, fotografías de eventos públicos y los escaparates comerciales. En la sección fija “Las vidrieras del mes” se

⁴⁸ [La redacción], “El Arte en la calle. VII exposición” en *Lyra*, Buenos Aires, n.45-46, s/n.

⁴⁹ Pablo A. Vázquez, “Revista *Continente*. Publicación de orientación cultural en el marco del primer peronismo”, *Segundo Congreso de Estudios sobre Peronismo*. Red de estudios sobre peronismo, noviembre de 2010.

daban a conocer, además de las marquesinas de Harrods, las de otras famosas tiendas porteñas: Gath & Chaves, la Cía. Meca de Publicidad, la del Jeréz tío Paco o la zapatería Tonsa, diseñada por Bert Levi.

En mayo de 1947 la vidriera seleccionada fue “Telas”, de Raquel Forner.⁵⁰ En concordancia con la atmósfera de los paisajes despojados y desoladores que la artista recreara para la serie de óleos *El Drama* por esa misma época, dominaban la composición unos pocos troncos distribuidos en el escaparate. Sobre ellos, varias telas lujosas de distintas texturas, estampados y colores cubrían un maniquí que se confundía con las ramas, un cuerpo fundido a lo vegetal. En *Desolación* (1942), por ejemplo, sobre un escenario despojado, una serie de troncos quemados y quebrados estructuran el campo visual en líneas verticales y diagonales en primer plano; por detrás, los paracaídas de los combatientes se suspenden en un cielo crepuscular. Joan Merli plantea que si bien la mayoría de los elementos dominantes en la obra forneriana son los que en geología tienen denominación femenina, la serie *El Drama* le confiere especial protagonismo al árbol:

“(…) cuyos retorcidos troncos y atormentadas ramas, de formas fantasmagóricamente humanas, infunden al paisaje una dramaticidad de aquelarre. Raquel Forner, captadora sagaz de los fenómenos que engendra la fabulosa fantasía de la naturaleza, coincide aquí con el espectáculo que ofrecen los olivares mallorquines de edad centenaria, que, como almas encantadas, arborizadas, pueblan las colinas de tierra cobriza de la isla mediterránea, a la que nuestra artista no conoce”.⁵¹

⁵⁰ [La redacción], “La mejor vidriera del mes” en *Continente*, Buenos Aires, mayo de 1947, p.49.

⁵¹ Joan Merli, *Raquel Forner*, Buenos Aires, Poseidón, 1952, p.28.

Si, como vimos, en las alegorías referidas a las guerras, las ramificaciones metamorfoseaban cuerpos heridos, desmembrados, en medio de ruinas de la cultura occidental, en la vidriera, en cambio, los paños suntuosos cubren los vestigios de lo natural, la artificiosidad de los productos de consumo está ahí para embellecer lo que la naturaleza no. Se registra, así, y en función del género y soporte en que Forner interviene (del cuadro de tradición modernista al escaparate capitalista), un desplazamiento en el sentido alegórico. De la alegoría barroca, que reúne a la melancolía como forma declinante de la subjetividad, el ocaso de la historia como su objeto privilegiado y lo inerte como su emblema hay un traslado a la alegoría moderna cuyo signo característico es la mercancía. Siguiendo a Benjamin, es patente que en la reificación de la mercancía se encuentra encriptada la vivencia que transforma la vida capitalista en ruina, en “vida que no vive” (IL. 46 y 47).⁵²



46. Raquel Forner, *Telas*, *El arte en la calle*, 1947



47. *Desolación*, 1942

⁵² Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p.336.

La presencia en *Continente* de esta obra efímera de Forner, destinada al mundo de la moda y el consumo masivo y tomada del ámbito público, se justificaba en una publicación popular que no ocultaba su pretendida amplitud de audiencia y por ello mismo incluía, entre otras cosas, divulgación científica, noticias sobre educación, deporte, turismo y un espacio destacado para las efemérides y actos oficialistas. Más extraña parece, sin embargo, la intervención de la artista con sus obras pictóricas en la pinacoteca de esta revista afín a un régimen sobre el que ella misma se había manifestado en oposición en 1945. Según Florencia Suárez –Guerrini, llama la atención que tanto Forner, como otros artistas de reconocida trayectoria y orientación política de izquierdas, como Antonio Berni, Alfredo Bigatti, Emilio Centurión, Víctor Rebuffo y Carlos Victorica, hayan cedido sus imágenes a la publicación. La gran difusión que adquirirían las obras a través de la reproducción, lo que redundaba en el aumento de su cotización, y el intercambio directo de las obras con el público parecen haber sido los alicientes que motivaron a los disidentes al régimen a colaborar con sus producciones.⁵³ Después de todo, este lazo directo con un público que difícilmente pudiera acceder a otras formas de disfrute de los productos considerados de la “alta cultura”, era el mayor acierto del ciclo de Harrods. Ya *Saber Vivir* lo auspiciaba en los siguientes términos:

No es la primera vez que “Harrod’s” acude a tan noble expediente. Ello importa reconocer el alto concepto que le merecen nuestros artistas, al propio tiempo que se da muestra de una loable inquietud por mediar

⁵³Florencia Suárez- Guerrini, “Arte nacional y masivo. Los primeros años de la revista *Continente*” en *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis. VI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. XIV Jornadas CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2011, pp. 391-403.

entre estos y el pueblo, a través de un instrumento de propaganda que es, sin duda, un recurso de bien hacer.⁵⁴

En cuanto a las relaciones de los distintos sectores culturales con el peronismo, si bien durante su primer mandato, Juan Domingo Perón no diagramó explícitamente ningún programa de persecución a sus opositores, el aparato de propaganda del régimen marginó ciertas corrientes estéticas e intelectuales, tales como el arte moderno y de vanguardia, el existencialismo y el psicoanálisis, por considerarlas antinacionales y antipopulares, por lo tanto opuestas a su ideología.⁵⁵ Esta razón explica que la imposibilidad de ocupar otros circuitos culturales durante el peronismo haya alentado a sus detractores o a los que no comulgaban con sus propuestas a incursionar en otras esferas de actividad. En este punto, muchas editoriales y medios independientes jugaron un papel central, estableciendo lazos de solidaridad con los escritores e intelectuales desplazados.⁵⁶ Según Federico Neiburg, el proceso de exclusión de pensadores disidentes de los espacios de producción cultural controlados por el gobierno peronista posibilitó el encuentro, por fuera de dichos ámbitos, de sujetos de origen y trayectorias sociales diversas, preparando el terreno para la construcción de “nuevas figuras intelectuales”.⁵⁷

Si en el período comprendido entre 1944 y 1955, en el ámbito académico operó la exclusión y la expulsión de los intelectuales discrepantes, en el campo artístico el

⁵⁴ [La redacción], “Vidrieras artísticas” en *Saber Vivir, op.cit*, p.63.

⁵⁵ Mariano Ben Plotkin, *Freud en las pampas. Orígenes y desarrollo de una cultura psicoanalítica en la Argentina 1910-1983*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003, p. 95

⁵⁶ Raúl Bottaro, *La edición de libros en la Argentina*, Buenos Aires, Troquel, 1964; Jorge B. Rivera, “El auge de la industria cultural (1930-1955)”, *El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires, Atuel, 1995 pp. 94-128; José Luis de Diego, “1938-1955. La ‘época de oro’ de la industria editorial” en *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 91-124.

⁵⁷ Federico Neiburg, *Los intelectuales y la invención del peronismo. Estudios de antropología social y cultural*, Buenos Aires, Alianza, 1988, p.205.

gobierno jugó un papel regulativo que se inclinó más bien hacia la sugerencia antes que hacia la prescripción. Como afirma Andrea Giunta: “La política del peronismo dependió más de los intereses de coyunturales gestores que de un programa predeterminado (...)”.⁵⁸ La estética privilegiada por el oficialismo era un tipo de representación realista que reivindicaba tópicos nacionalistas y regionalistas como estrategia de acercamiento del arte a los sectores populares; y ciertos espacios institucionales legitimadores y formadores del gusto, como los Salones Nacionales⁵⁹, acogieron preferencialmente las obras que se inscribían en dicha línea retórico-ideológica. Sin embargo, no hubo una censura o descalificación violenta o explícita hacia las manifestaciones artísticas que no adhirieran a tales coordenadas estéticas.

Como hemos referido, las figuras más representativas del arte argentino se negaron a enviar obras al Salón Nacional de 1945 como modo de protesta hacia un gobierno al que consideraban antidemocrático y de una asumida neutralidad frente a la guerra europea que era leída en realidad como resistencia a enfrentarse a los fascismos. En oposición a las iniciativas oficialistas, los artistas de esa resistencia participaron en salones paralelos. Así, el 17 de septiembre de 1945, en un local de la calle Florida (próximo a las tiendas Harrods) inauguraba su exposición el Salón Independiente.⁶⁰ Las

⁵⁸Andrea Giunta “Del conflicto a la coexistencia. El arte moderno durante el peronismo” en José Emilio Burucúa (dir), *Nueva Historia Argentina. Arte, política y sociedad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p.60 y ss.

⁵⁹Véase: Andrea Giunta “Nacionales y populares. Los salones del peronismo” en Marta Penhos y Diana Wechsler (coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, El Jilguero, 1999, pp.153-190.

⁶⁰Entre los artistas que participaron se encontraban: Aquiles Badi, Luis Barragán, Antonio Berni, Norah Borges, Juan Carlos Castagnino, Carlos de la Cárcova, Emilio Centurión, Manuel Colmeiro, Miguel Diomede, Pedro Domínguez Neira, Luis Falcini, Lucio Fontana, Raquel Forner, Noemí Gerstein, Luis Giambiagi, Jorge Larco, Alicia Penalba, Emilio Pettoruti, Orlando Pierri, Demetro Urruchúa y Lino Eneas Spilimbergo, entre otros. Véase: Declaración de los artistas en el catálogo del Salón Independiente.

obras expuestas allí claramente aludían a la guerra: “Objetivo estratégico” de Emilio Centurión, “1945” de Enrique Policastro y “Liberación” de Raquel Forner, que obtuvo el Primer Premio.⁶¹ Curiosamente esa encomiada obra de Forner que, en calidad de primer premio, era el emblema más representativo de la causa artística y política de los disidentes, dos años después de exhibida en el salón ilustraba el primer número de la revista *Continente*.⁶² La intervención de Forner en el mensuario del peronismo, lejos de ser esporádica, parece haber sido relativamente asidua: en la pinacoteca además de la aclamada “Liberación” se había reproducido “Estudio para homenaje”.⁶³ E incluso la obra de Forner fue merecedora de un espacio preferencial, en tanto las pinturas “La piedra viva” y “La espera de la novia” ilustraron las tapas de los números 7 y 100.⁶⁴ Esta participación es síntoma de un cambio en el posicionamiento del frente de artistas que, luego de las elecciones de 1946, se disolvía como tal y muchos de ellos decidían levantar la abstención de concurrir a los salones nacionales. Forner, al igual que Berni, Pettoruti, Policastro, Urruchúa o Fontana serían en ese año algunas de las presencias más destacadas de un Salón al que concurrió la cúpula del poder ejecutivo nacional. Ambos gestos dan cuenta de las complejidades, contradicciones y tensiones que impregnaron las relaciones entre el peronismo y la cultura.⁶⁵ Por el contrario, los representantes de otra

⁶¹ *Ibid.*, p.156

⁶² Raquel Forner, “Liberación” en *Continente*, Buenos Aires, nro.1, 15 de octubre de 1947, p.68.

⁶³ Raquel Forner, “Estudio para homenaje” en *Continente*, Buenos Aires, nro. 6, septiembre de 1947.

⁶⁴ Raquel Forner, “La piedra viva” en *Continente*, Buenos Aires, nro. 7, octubre de 1947 y “La espera de la novia” en *Continente*, Buenos Aires, nro. 100, 1955.

⁶⁵ Un nutrido grupo de trabajos vienen analizando, en las últimas décadas, con lecturas renovadoras esta relación habitualmente leída en términos maniqueos. Véanse: Andrea Giunta, “El arte moderno en los márgenes del peronismo” en *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001; Flavia Fiorucci, *Intelectuales y peronismo, 1945-1955*, Buenos Aires, Biblos, 2011; Oscar Terán, “Rasgos de la cultura durante el primer peronismo. Ideas intelectuales en la Argentina (1880-1980)”, Oscar Terán (coord.), *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2004.

vertiente del arte moderno en la escena local, los adscriptos a la abstracción, con los cuales se relacionó Grete Stern por esos años, optaron por trabajar al margen de los espacios artísticos y los canales de legitimación oficiales.⁶⁶

4.2.2. *Las vidrieras de Raquel Forner*

La participación de Raquel Forner en el ciclo “El Arte en la calle”, organizado por la casa Harrods fue sostenida a lo largo de las décadas del 40 y 50.⁶⁷ Evidentemente el lugar de indiscutible reconocimiento y el alto grado de visibilidad que la artista tenía en el mundo cultural de mediados de siglo la habían hecho merecedora de la invitación anual de la tienda inglesa, como a las demás figuras fijas de la galería de artistas modernos a los que se convocaba. Pero muy probablemente la evidencia de que la mayoría de los productos que se exhibían estaban destinados a un público femenino, y el hecho de que Forner fuese potencial consumidora a la vez que productora de esas imagerías de disfrute cultural para mujeres (la única artista mujer convocada por el comercio), hayan sido variables que jugaron un papel no menor como justificativos de su presencia. La mítica revista *El Hogar*, de Alberto M. Haynes, de gran aceptación en el mundo femenino publicaba en 1956 un artículo del crítico Romualdo Brugghetti dedicado a la artista.⁶⁸ El

⁶⁶Con respecto a las particulares relaciones entabladas entre los artistas abstractos y el peronismo hasta 1955, véanse: Andrea Giunta, “El arte moderno en los márgenes del peronismo” en *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*, op.cit, pp. 37-64; y María Amalia García, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

⁶⁷Las intervenciones fueron: “Trajes y complementos para sport”, 1940; “Telas”, 1941; “Telas”, 1947; “La nueva apariencia”, 1948, tres ambientaciones no tituladas en su archivo, que probablemente por le motivo que representan correspondan a la sección “Telas” o ”Trajes de fiesta”, 1951, 1954 y 1956; y “Telas”, 1959.

⁶⁸Sobre la revista *El Hogar*, véanse, entre otros: Alejandro C. Eujanián, “Entre la modernidad y El Hogar”, *Historia de revistas argentina , 1900-1950. La conquista del público*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1999, pp.106-114 y Cristina Espínola, “El Hogar” en *Historia de las revistas argentinas, Tomo IV*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 2001, pp.113- 166.

tono del escrito daba la medida justa del lugar que Raquel Forner ocupaba en el imaginario popular; su figura era una presencia modélica para otras jovencitas que quisieran aventurarse en el mundo de la plástica: “Es el de Raquel Forner un arte de significación y de estilo”.⁶⁹

Ahora bien, respecto de la colaboración en Harrods, ¿qué selecciones plástico-visuales hizo Forner en esas intervenciones efímeras de las vidrieras? ¿Cómo dialogan esas apuestas estéticas con el resto de su obra? La intervención de Forner como artista en esa tipología del ámbito urbano que representa la tienda da cuenta de cierta permeabilidad cultural entre el arte de vanguardia y la cultura de masas. En el campo cultural de mediados de siglo XX en Buenos Aires no estaban dadas las condiciones para que hubiera un pleno reconocimiento de dichas producciones visuales por parte de los círculos intelectuales o artísticos. Ello explica en parte por qué las vidrieras no ingresaron en ninguno de los cánones artísticos o culturales, ni en la historia de movimiento estético alguno. En un artículo para la revista *Orientación*, dedicado a la célebre muestra que Forner hiciera de la serie *España* en la Galería Müller en 1946, el crítico Enrique Amorim comparaba ese corpus, que expresaba una “lucha contra el nazifascismo”, al “preciosismo” y la “frivolidad” de la calle Florida, confrontando de este modo dos ámbitos que para Forner, a juzgar por sus intervenciones diletantes, no eran excluyentes:

Una artista argentina expresa en un claro lenguaje lo que la masa siente como permanente en la fibra más recóndita de su corazón. Y nadie sale defraudado. Raquel Forner es eso, una

⁶⁹Romualdo Brughetti, “Raquel Forner” en *El Hogar*, Buenos Aires, año LIII, nro.2441, 31 de agosto de 1956, pp.54-55.

posición firme frente a la actualidad, no detenida en vano en el opaco torbellino de una calle consagrada a ciertas frivolidades.⁷⁰

Considero que el discurso crítico actual, volcado a examinar el panorama de las artes hacia la segunda mitad del siglo XX perfila un contexto propiciatorio para una nueva recepción de los escaparates de Harrods. La profusión de diversas prácticas artísticas; el desplazamiento que se produce de la consideración de la obra de arte como objeto autónomo a la emergencia de nuevos procesos y manifestaciones estéticas; la difuminación de las fronteras convencionalmente establecidas entre lo artístico y lo no artístico; la diseminación de la institución *arte* en diversas prácticas, instituciones, subjetividades, comunidades y redes discursivas; y el análisis de la construcción de identidades desde una perspectiva de género⁷¹, son algunas de las problemáticas sometidas a consideración o revisión en las últimas décadas del siglo XX en lo que hace al arte del alto modernismo y de la posmodernidad que nos permiten emprender un abordaje del objeto.⁷²

⁷⁰ Enrique Amorim, “Raquel Forner en Florida” en *Orientación*, 9 de octubre de 1946, s/p.

⁷¹De acuerdo con Anna María Guasch, hacia finales de la década del 80, la lucha feminista sustentada en las nociones de diferencia e identidad genérica, adoptó múltiples formas de desplazamiento hacia el “otro diverso” (sexual, étnico y racial). Esta tendencia pudo constatararse no sólo en las expresiones artísticas, en especial las populares, sino también en la crítica académica y en los estudios universitarios, que habilitaron las ramas de los *Gender Studies*, *Cultural Studies*, y *Femeninst Studies*, entre otros, como campos productivos de indagación sobre los cuerpos, las subjetividades y las prácticas de las mujeres. En: Anna María Guasch “De la diferencia sexual al transgénero”, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2006, pp. 529-556.

⁷²Sobre estas problemáticas véanse, entre otros: Thomas Crow, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Akal, 2002; Susan Sontag, *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 2005 [1966]; Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001; y Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Buenos Aires, Paidós, 2005 [1984].

Un recorrido por las vidrieras de Forner nos confronta a composiciones donde la clave estética que prima es la surreal, para desplazarse en sus últimas colaboraciones a composiciones de tono más abstracto. La vía surreal no era nueva para la artista; desde los años 30 venía explorando en sus obras el encuentro entre lo real y realidades otras. Diana Wechsler analiza el arte latinoamericano y argentino durante el período de entreguerras y sostiene que la cultura visual del período estuvo teñida por las tensiones entre los realismos y lo surreal.⁷³ El clima de estupor, extrañamiento y desazón que dominaba en el mundo occidental luego de la Primera Guerra impactaba necesariamente en todas las esferas de actividad. Desde el arte, se buscó dar respuesta en clave estética y el surrealismo participó también de esa disputa de apropiación por lo real.⁷⁴ Raquel Forner, a través de sus series de óleos que recuperaban aspectos tangibles de esa realidad controversial, generó un relato visual con reminiscencias no solo de motivos de la Edad Media y el Renacimiento, como hemos analizado, sino también con apelaciones a la pintura metafísica y al surrealismo ligado a la propuesta de Max Ernst.⁷⁵

Para la época en que Raquel Forner colabora con la tienda Harrods, las adhesiones al surrealismo en la escena local registraban un recorrido de poco más de dos décadas, cuando los primeros lenguajes de vanguardia habían hecho su irrupción gracias al contacto e intercambio de experiencias entre artistas argentinos y europeos a ambos lados del Océano Atlántico. Con desvíos, transformaciones y apropiaciones varias respecto del movimiento fundado por André Breton, Buenos Aires, a mediados de siglo, ya contaba

⁷³Diana Wechsler, *Territorios de diálogo, 1930-1945. Entre los realismos y lo surreal*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2006, *passim*.

⁷⁴*Ibid.*, p.29.

⁷⁵María Teresa Constantin y Diana Wechsler, *Los surrealistas. Insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y en América*, Buenos Aires, Longseller, 2005, p.113.

con cierta trayectoria en la publicación de revistas que funcionaban como vehículos propagadores de las ideas y experiencias estéticas de las agrupaciones locales y con un historial difuso pero sostenido de exposiciones tanto individuales como colectivas. No obstante, el surrealismo no se desarrolló en Argentina como un movimiento orgánico y programático. En 1928 aparece la pionera *Qué*, impulsada por Aldo Pellegrini, quien fuera considerado introductor del movimiento en la Argentina. En ella se publicaron los ejercicios de escritura automática que tanto él como Adolfo Solari, David Sussman y Mario Cassano, entre otros, realizaran en conjunto. En el año 1939 el grupo Orión, conformado por los escritores y artistas plásticos J. Luis Barragán, Alberto Ataleff, Antonio Micheli, Ernesto B. Rodríguez y Orlando Pierri, entre otros, lanzaban su proclama surrealista a través de una muestra colectiva en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). Hacia fines de la década del 40, se edita *Ciclo*, otra efímera revista dirigida por Aldo Pellegrini junto a Pichon Rivière y Elías Piterbag, que trataba temas de arte literatura y pensamiento moderno.

A comienzos de los 30 también iniciaba sus incursiones surreales un conjunto de artistas que habían realizado su viaje a Europa y tomado contacto con las vanguardias, apropiándose e incorporando referencias estéticas en un arco que se extiende desde la pintura italiana del novecientos, pasando por la matriz de la pintura metafísica, hasta las alusiones al surrealismo histórico, especialmente al de corte bretoniano. Raquel Forner, al igual que Antonio Berni y Lino Enea Spilimbergo son algunos de los representantes de los intercambios artísticos que se produjeron entre Europa y América en aquel contexto

de creciente internacionalización del arte moderno.⁷⁶ Tanto los grupos o artistas individuales que se proclamaban públicamente surrealistas, el caso de Orión, como los que adoptaron ciertas estrategias, se asumieran explícitamente o no como adeptos a dicha poética, la legitimación operó dentro del campo cultural, a través de sus distintos agentes: las instituciones artísticas, las publicaciones y el discurso de la crítica especializada.

Ahora bien, en el caso de las vidrieras elaboradas para el ciclo “El Arte en la calle”, es necesario tener en cuenta otras significaciones de la estética surreal en la coyuntura considerada y en relación con el mundo de la moda. Es sabido que el surrealismo puso a la mujer como musa, objeto de deseo y que, a los accesorios de la indumentaria femenina los erigió en piezas de deseo; cultivó un *fetichismo de la mercancía*. Según François Baudot, la moda a partir de los años 30 “(...) asimilará la vulgata surrealista, en el sentido de la provocación y de las descoordinaciones sistemáticas, asociaciones libres y rupturas”.⁷⁷ El París de los años 30 fue un contexto particularmente atractivo para los surrealistas de segunda generación: los artistas interactuaban con diseñadores, agentes de modas, editores de revistas en tertulias culturales y fiestas. Desde el experimento pionero de Marcel Duchamp con el perfume *Belle halline, eau de toilette* promocionado por su alter ego Rose Sélavy en 1920, pasando por el catálogo de abrigo de piel que en 1927 René Magritte diseñara para una

⁷⁶El tema de las variadas formas de intercambio -viajes exilios, migraciones- entre algunos de los artistas argentinos más representativos de la época (Antonio Berni, Raquel Forner, Lino Spilimbergo) y sus colegas latinoamericanos y europeos ha sido explorado extensamente por Diana Wechsler, quien postuló como hipótesis central de sus investigaciones la tensión y modulación entre los realismos y lo surreal como una de las claves estéticas que caracterizó la cultura visual del período de entreguerras signado por un complejo clima político y social internacional, frente al cual muchos de los artistas modernos desarrollaron estrategias de intervención. Véanse, entre otros: Diana Wechsler. *Territorios de diálogo. España, México y Argentina. 1930-1945. Entre los realismos y lo surreal, op.cit.* y María Teresa Constantin y Diana Wechsler. *Los surrealistas. Insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y en América, op.cit.*

⁷⁷ François Baudot, *Moda y surrealismo*, Madrid, H Kliczkowski- Onlybook, 2002, p.7.

tienda de modas de Bruselas o los extravagantes accesorios de la diseñadora italiana Elsa Schiaparelli, inspirados en sus contactos con Salvador Dalí, Leonor Fini o Jean Cocteau: las vías de irrigación mutua entre los surrealistas y la moda conforman un universo fecundo.

El caso de Forner se ligaría entonces al de otros tantos artistas de vanguardia que se volcaron a trabajar vinculados al mundo de la moda. Las colaboraciones de Man Ray o Dalí en las revistas femeninas *Vanity Fair*, *Harper's Bazaar* y *Vogue*, por citar algunos ejemplos, dan cuenta de una permeabilidad entre el campo artístico y el de los medios, pero fundamentalmente sus intervenciones ponen en escena los intereses que la estética surrealista despertaba en tanto lenguaje que podía resultar funcional para la venta de productos y, en especial, los que convocaban el interés de las mujeres.⁷⁸ Más allá de las relaciones fortuitas de algunos exponentes de la vanguardia con la moda, la publicidad y el marketing, parece necesario entonces indagar convivencias de tipo más profundo y estructural entre la imagería surrealista y el mundo del consumo de las vidrieras montadas por Forner.

Si, de acuerdo con Whitney Chadwick, gran parte de la iconografía del surrealismo está compuesta por mitos, conjuntos reconocibles de símbolos que remiten a imaginarios compartidos colectivamente (y que, además, en virtud de los mecanismos de desplazamiento y condensación de elementos comparten características comunes con los sueños)⁷⁹, ¿cuáles son los usos y significados de esos lenguajes simbólicos cuando

⁷⁸Dickran Tashjian, "Surrealism in the Service of Fashion," *A Boatload of Madmen*, New York, Thames & Hudson, 1995, pp. 66-90.

⁷⁹Whitney Chadwick, "The Road to Myth" en *Myth in Surrealist Painting, 1929-1939*, UMI, Ann Arbor, 1980, pp. 1-18.

ingresan en el escaparate, un medio moderno movido fundamentalmente por intereses comerciales, eficaz alentador del imaginario capitalista? A simple vista, parecería que el énfasis puesto por los surrealistas en la fantasía, el erotismo y la sexualidad, entre otros tópicos, resultara compatible con la retórica de ciertos discursos, por ejemplo, el publicitario. Pero, particularmente en el caso de las vidrieras montadas por Forner, ¿qué clases de mitologías se construyen? (IL. 48 a 54).

Un cuerpo femenino que remeda las composiciones dalinianas de mujeres con cajones en su vientre; un maniquí suntuosamente vestido en diálogo con otro desnudo, de estructura en hierro que recuerda las piezas expuestas en la Exposición Internacional de Surrealismo, celebrada en la Galería Beaux-Arts, de París en 1938; figuras de la tradición clásica que enmarcan a un siniestro personaje sin rostro cubierto por vestimentas lujosas, evocadora de las criaturas de los cuentos de E.T. Hoffman. Las ambientaciones de Forner aluden a símbolos codificados en el inconsciente colectivo. Esta apreciación refrendaría de algún modo lo que Sontag entiende como un error en la práctica surrealista: considerar a las imágenes del inconsciente como atemporales y universales y desestimar a la psicología como un ámbito más “local, racial, clasista y fechado”.⁸⁰ Las vidrieras escenifican sueños y deseos femeninos colectivos: de clase y de género; en ellos se representa a mujeres cuya vestimenta, pose y actividades revelan una pertenencia a clases acomodadas. Dichas imágenes respondían a las necesidades de consumidores femeninos, jóvenes con aspiraciones de movilidad social. Las figuras de mujer que Forner construye no sólo re-presentan tipos sociales, sino que también, en tanto construcciones, postulan ideales y elaboran mitologías que se hacen eco de las expectativas de las consumidoras.

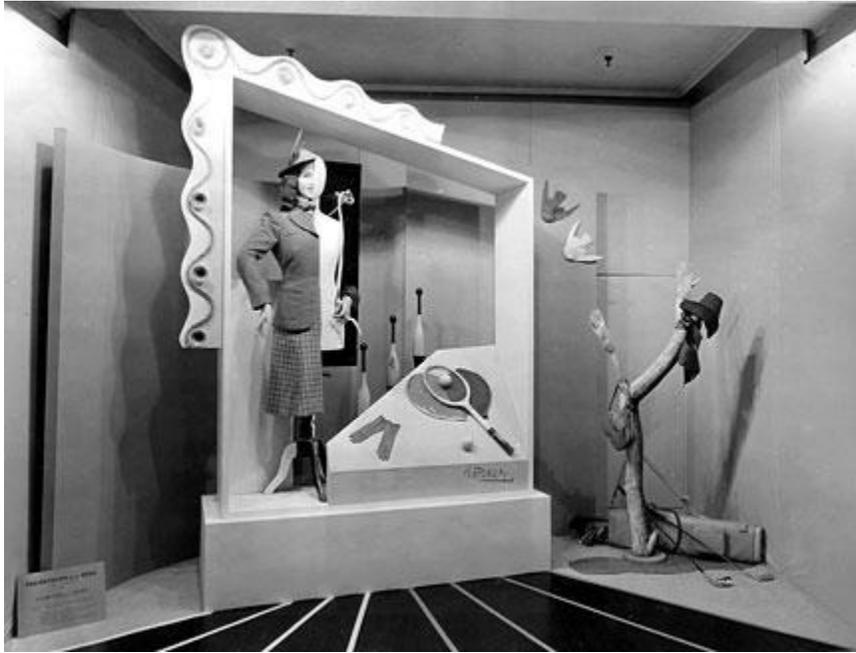
⁸⁰ Susan Sontag, *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 2005, p.83

Construyen mitologías en el sentido en que Roland Barthes entiende al mito: como un sistema de comunicación determinado histórica y socialmente. El semiólogo se enfoca puntualmente en los mitos de la sociedad moderna, a la cual considera como una sociedad burguesa cuya cultura está sustentada en el consumo. Pone en primer plano el proceso de mistificación de diversos objetos, expresiones y prácticas de la vida cotidiana que lleva a cabo la cultura pequeñoburguesa y procede a una crítica ideológica a través del desmontaje semiológico de los signos contenidos en tales mitos.⁸¹ En las vidrieras de Forner se propone un mundo “otro” como deseable y extraordinario y aparece materializado en cuerpos bellos, hábitos de consumo suntuario y en objetos preciosos. Un mundo destinado a la consumidora media que apela a resortes del inconsciente colectivo. Sobre esas imágenes de deseo, al decir de Benjamin, Susan Buck Morss expresa:

Los reflejos de la infraestructura en la superestructura son inadecuados no por haber sido conscientemente pervertidos por la ideología de la clase dominante, sino porque lo nuevo, para darse visualmente su forma, siempre conecta esos elementos con aquellos de una sociedad sin clases. El inconsciente colectivo tiene más papel que la conciencia colectiva. De allí provienen las imágenes de utopía que han dejado huellas en miles de configuraciones de la vida, desde los edificios a la moda.⁸²

⁸¹ Roland Barthes, *Mitologías* (Trad. Héctor Schmucler), Buenos Aires, Siglo XXI, 2008 [1957].

⁸² Susan Buck Morss, *Dialéctica de la mirada*, Madrid, La balsa de la medusa-Visor, 1995, p.137.



48. Raquel Forner, *Trajes y complementos para sport*, 1940



49. Raquel Forner, *Telas*, 1942



50. Raquel Forner, *La nueva apariencia*, 1948



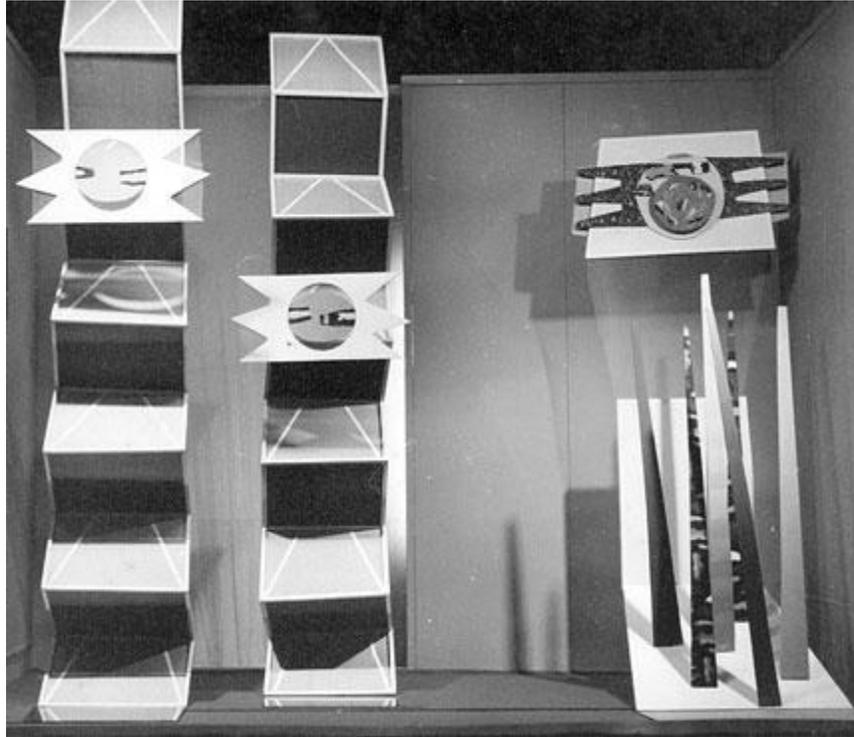
51. Raquel Forner, *Vidrieras*, 1951



52. Raquel Forner, Vidrieras, 1954



53. Raquel Forner, Vidrieras, 1956



54. Raquel Forner, *Telas, Vidrieras*, 1959

4.3. *Imágenes para la prensa del corazón (Stern)*⁸³

La revista *Idilio*, la publicación donde Grete Stern colaboró con fotomontajes entre 1948 y 1951, fue un producto de su tiempo: en sus páginas convivieron discursos novedosos y retardatarios. Fue soporte de diversas tecnologías de *género*⁸⁴ que reforzaron el modelo femenino de la domesticidad (las mujeres aparecían como objetos de deseo, adoración o violencia, sujetos pasivos, y castigados si se atrevían a plantearse una postura

⁸³ Algunas hipótesis de este apartado fueron planteadas en mi libro *La cámara en el umbral de lo sensible. Grete Stern y la revista Idilio (1948-1951)*, Buenos Aires, Biblos, 2012.

⁸⁴ El concepto “tecnologías de género” lo tomo de Teresa de Laurotis, quien entiende al sistema sexo-género como una representación, lingüística y cultural, con funcionamiento estético a la vez que político. Véase Introducción, p.46.

activa o a cuestionar el estatus de “ángel del hogar”). Aunque algunos géneros de la revista propiciaron apartamientos o reformulaciones de las representaciones dominantes. En “El psicoanálisis le ayudará”, los consejos de Richard Rest, el consultor psicológico, 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 analista no refutó los roles femeninos ligados al ideal doméstico, no dejó de alentar a las consultantes para que alcanzaran cierta autopercepción y comprensión de los problemas emocionales 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. Se sugería, entonces, aunque de modo aún recatado, la atención a los deseos sexuales a la vez que se animaba a las lectoras a aventurarse en el terreno profesional y laboral, así como a diseñar proyectos vitales personales. Esta actitud positiva y contemplativa respecto de las necesidades femeninas se conjugaba, como hemos visto, con la renovación de las ciencias humanas, en especial con la influencia del psicoanálisis y la sociología como disciplinas que ayudaban a atravesar las transformaciones de una sociedad en pleno proceso de modernización.

Los *Sueños*, los fotomontajes con que Grete Stern ilustró la sección, no sostuvieron la postura conciliadora que exhibía 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.

En el presente apartado, el propósito no es llevar a cabo un análisis de corte funcionalista o estructural de los roles y estereotipos de género en los fotomontajes de “El psicoanálisis le ayudará”. Tampoco pretendo ofrecer una taxonomía de las “imágenes de mujer” abonadas desde las representaciones visuales o discursivas. Un abordaje de tal tipo simplificaría la perspectiva de análisis, delimitaría categorías fijas o estancas, insuficientes, a mi juicio, para dar cuenta de las complejas modulaciones y matices de los imaginarios tejidos en torno a las subjetividades femeninas en la columna. Propongo deslindar una serie (una de las tantas que podrían trazarse) de relatos. Entiendo aquí por relato a toda formación discursiva o visual a través de la cual se transmiten saberes inscriptos y derivados de contextos sociales, susceptibles de convertirse en hegemónicos y ser reproducidos o bien de ser rechazados e impugnados. Fredric Jameson en *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente* propone algunas máximas para pensar la modernidad.⁸⁵ Una de ellas es que la modernidad no es un concepto, sino una categoría narrativa.⁸⁶ 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

⁸⁵Fredric Jameson, *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, Buenos Aires, Gedisa, 2004.

⁸⁶Jameson arriesga que el “tropo de la modernidad” es una reescritura y desplazamiento de paradigmas narrativos preexistentes, anteriores, de relatos que ya existen y que se han convertido en un saber legitimado, convencional. *Ibid.*, p.40

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 y lo monstruoso. Los efectos de lectura de las narrativas femeninas entonces se multiplican y se expanden. 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 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 funcionó 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 del imaginario social, y resignificó, mediante la figuración visual, los relatos construidos sobre la mujer

4.3.1. Desdoblamientos y sustitutos de la mujer

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 fecundidad, recién hacia fines del siglo XIX. Autores como Mary Shelley, Edgar Alan 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. 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 varios movimientos. Los maniqués y las estatuas metafísicos de Giorgio De Chirico y Carlo Carra 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 maniqués 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.⁸⁷

Es indudable que 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

⁸⁷Charo Crego, *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*, Madrid, Abada Editores, 2007.

maniqués, se hallaban latentes en la memoria de Grete Stern al momento de componer los fotomontajes de los *Sueños*. Los imaginarios e imaginarias de los sustitutos del ser humano funcionaron como un arsenal de recursos estéticos de los que la fotógrafa echó mano. Ella y su colega Ellen Auerbach habían experimentado, desde sus primeros *fotoclames*, 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 innovadora les valió el reconocimiento por parte de la crítica especializada en revistas célebres de estudios visuales como *Gebrauchsgraphik* o *Cahiers d'Art*.⁸⁸ Según Maud Lavin, que 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 maniqués. De acuerdo a Lavin, la gran apuesta crítica de Stern y Auerbach fue la de desarrollar interpretaciones alternativas a los modelos dominantes, trastornando la fluida sucesión de avisos que sostenían las ideologías del capitalismo patriarcal alemán.⁸⁹

Las fotografías experimentales de *Ringl & pit* eran composiciones realizadas con maniqués, objetos, siluetas recortadas y diferentes tipografías para publicitar productos. En estas producciones se puede detectar una incipiente mirada crítica sobre los

⁸⁸Jorge Ben Gullco, "Stern" en *Fotógrafos argentinos del siglo XX*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p.11.

⁸⁹ Maud Lavin, "Ringl & pit: The representation of women in German advertising, 1929-1933" en *The Print Collectors Newsletter*, Vol. XVI, Nro. 3, July – August 1985, pp.89-93. 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 época contemporánea.

estereotipos femeninos difundidos por los ámbitos de la publicidad y del cine. En las décadas del 20 y 30 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. El objetivo era un cuerpo sano y acicalado. Una lectura desviada respecto de dichos estereotipos puede percibirse en *Pétrole Hahn* (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 se ensamblaba el rostro de un maniquí con atuendo y accesorios anticuados, encajes y puntillas (la camisa que vestía el maniquí era de la madre de Ellen Auerbach) con la fotografía de una mano real. El conjunto integra una figura presentada sobre un fondo decorado con flores. La unión desconcertante entre los dos modos de representación introduce un anacronismo: el ideal moderno de mujer que la publicidad promovía convive con los vestigios del pasado, cifrados en una vestimenta tradicional, revelando así la artificiosidad del propio dispositivo publicitario (IL.55). 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 fotógrafas renuncian abiertamente al tipo de figuración habitual para esa clase 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 Walter Peterhans en la observación de formas, texturas y materialidades de los objetos así como en la búsqueda del equilibrio en la composición. En síntesis, imagen y mensaje se apoyaban mutuamente: la experimentación con la técnica, eminentemente vanguardista, era el lenguaje apropiado para las representaciones femeninas que los nuevos tiempos requerían.



55. Ringl & pit, *Pétrole Hahn*, 1931

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 dobleces novedosos. Una atmósfera metafísica de resonancias *dechiriquianas* 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 y el citado ensayo de Freud “Lo siniestro” (1919), que establece vinculaciones entre estética y psicología. Según Clair, hacia las postrimerías de la década del veinte, De Chirico “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”.⁹⁰ Tal concomitancia en las fechas, los términos y el tono utilizado para describir un sentimiento semejante dan cuenta, según el crítico, de un espíritu de época y de una sensibilidad compartida. Stern (que cultural y epocalmente se hallaba cercana tanto a Freud como a 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.

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

⁹⁰Jean Clair, *Malinconía* (Traducción: Lydia Vázquez), Madrid, Visor, 1999, p.54.

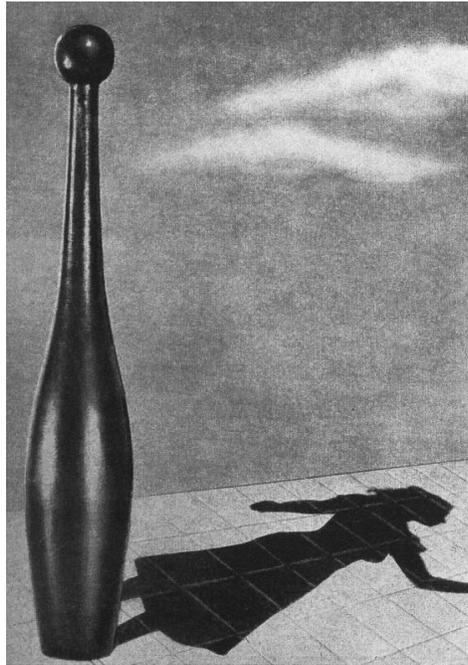
Germani: la insistencia en representar “formas intranquilas”.⁹¹ Así, en lugar de recurrir a figuraciones barrocas de lo monstruoso o a escenarios turbulentos recargados de elementos pesadillescos, la fotógrafa opta por la economía y la concisión compositivas: con escasos elementos visuales es posible 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 la célebre pintura *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.⁹² 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 carromato 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.⁹³ El fotomontaje clausura una lectura

⁹¹Grete Stern, “Apuntes sobre fotomontaje”, en Luis Priamo (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, 2003, p.29.

⁹²“El psicoanálisis le ayudará” en *Idilio* nro. 78, 16 de mayo, 1950, p.2.

⁹³Cabe recordar que Freud estableció una serie de generalizaciones respecto de los elementos presentes en los sueños y de su simbolismo, especialmente de aquellos que tiene 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

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 (IL.56).



56. Grete Stern, “Los sueños de admoniciones” en *Idilio* nro. 78, 16 de mayo, 1950.

En “Los sueños de proyección”, dispuestos sobre un fondo oscuro en cuyo horizonte se adivina un cielo borrascoso, tres maniqués y una figura humana entablan un tipo de relación o diálogo entre sí (IL.57).⁹⁴ La figura central que domina la 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

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*, (Trad. Luis López Ballesteros), Barcelona, Círculo de Lectores, 1974 [1900], p. 61.

⁹⁴ “El psicoanálisis le ayudará” en *Idilio* nro. 81, 6 de junio, 1950, p.2.

amorfas y sin rostro. Luego de explicar una vez más a un público profano 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?”⁹⁵ Cotejando esta frase 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 ese 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

⁹⁵ *Ibidem.*

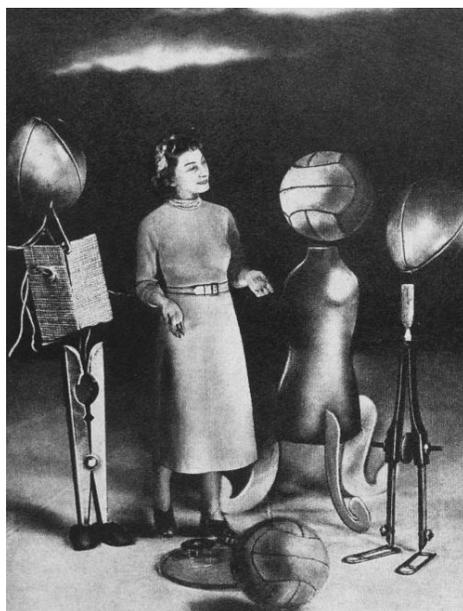
protagonistas. En “Los sueños de anhelos desmesurados” la imagen onírica le recuerda a la soñante complejos de su infancia relacionados con una frustración causada por no poseer muñecas tan hermosas como las de sus amigas, motivo que permaneció latente y se convirtió en cifra de los fracasos en la adultez (IL.58).⁹⁶ 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 desconcertante 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”, 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 maternales sino terror.⁹⁷ 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

⁹⁶“El psicoanálisis le ayudará” en *Idilio* nro. 90, 8 de agosto de 1950, p.2.

⁹⁷“El psicoanálisis le ayudará” en *Idilio* nro. 39, 16 de agosto de 1949, p.2.

afloran las “imágenes de deseo”, en términos de Walter Benjamin, y los objetos que las concretizan en un mercado de consumo de bienes simbólico.⁹⁸ 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” pone en cuestión 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 (IL.59).⁹⁹



57. Grete Stern, “Los sueños de proyección” en *Idilio* nro. 81, 6 de junio, 1950

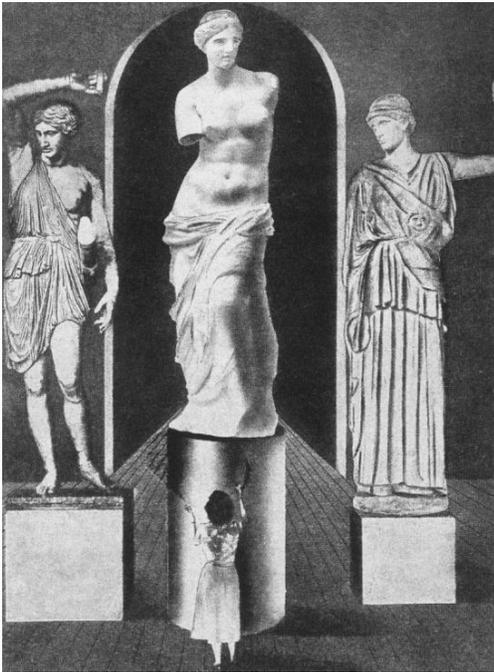
⁹⁸Walter Benjamin, en *Libro de los pasajes* desplegó una lógica dialéctica mediante la cual explica que la modernidad se vuelve hacia la historia antigua y a la vez acelera la ilusión del futuro. El tiempo presente es sustituido por los espacios del “sueño”, por la fantasmagoría (o ilusión) que exhibían 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, op.cit.*

⁹⁹“El psicoanálisis le ayudará” en *Idilio* nro. 75, 25 de abril, 1950, p.2.



58. Grete Stern, “Los sueños de anhelos desmesurados” en *Idilio* nro. 90, 8 de agosto,

1950



59. Grete Stern “Los sueños de perfección” en *Idilio* nro. 75, 25 de abril, 1950

4.3.2. La naturaleza y lo arcaico

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 aplicaran elementos florales o animales”.¹⁰⁰ Es claro que tal lazo 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 naturaleza¹⁰¹, hasta los usos que muchas artistas modernas llevaron a cabo de tales mitos, torciéndolos, renovándolos o bien recusándolos.¹⁰²

¹⁰⁰Grete Stern, “Apuntes sobre fotomontaje” en Luis Priamo *Sueños, Fotomontajes de Grete Stern, op.cit.* p.29.

¹⁰¹Bram 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 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

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.¹⁰³ La asociación de figuras femeninas con elementos naturales en sus formulaciones más cursis y afectadas atraviesa varios de los fotomontajes de la serie de los *Sueños*. “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”¹⁰⁴, donde dos personajes compiten en coquetería con sombreros enormes recargados con flores artificiales o en “Sueños de frutos” (IL.60)¹⁰⁵, 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

“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”, pp.210-234.

¹⁰²Un estudio interesante sobre la apropiación de las mitologías de las diosas en la literatura y el arte modernos es el de 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.

¹⁰³Andreas Huyssen, “La cultura de masas como mujer” en *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (Trad.: Pablo Gianera), Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002 [1986], p.99.

¹⁰⁴“El psicoanálisis le ayudará” en *Idilio* nro.128, 1 de mayo, 1951, p.2

¹⁰⁵“El psicoanálisis le ayudará” en *Idilio* nro. 122, 20 de marzo, 1951, p.2

manzana”. Es sabido que la mujer como flor o fruto es una antigua metáfora suscitada en la fantasía erótica masculina decimonónica que percibía, tras la aparente fragilidad y delicadeza de éstos, 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” 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*” (IL.61)¹⁰⁶. 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”.¹⁰⁷ 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

¹⁰⁶“El psicoanálisis le ayudará” en *Idilio* nro. 23, 26 de abril, 1949, p.2.

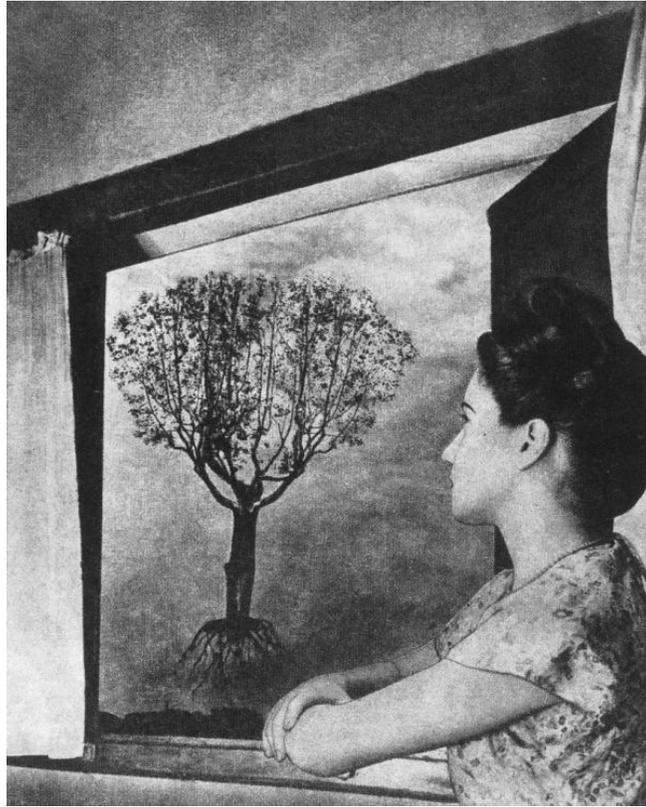
¹⁰⁷“El psicoanálisis le ayudará” en *Idilio* nro. 95, 12 de septiembre, 1950, p.2

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.¹⁰⁸ 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, obra que el fotomontaje de Stern evidentemente cita en aspectos compositivos y conceptuales, lo que se pone en cuestión es las representaciones construida por el sujeto acerca de sí mismo (o del mundo). El procedimiento deja al descubierto, desde una perspectiva metafísica, la cosificación a la que están sometidos estas representaciones, los aparatos conceptuales y el sistema de creencias y sentimientos de los sujetos modernos.



60. Grete Stern, “Sueños de frutos” en *Idilio* nro. 122, 20 de marzo, 1951

¹⁰⁸M. L. von Franz “El proceso de individuación” en Carl Jung (dir.), *El hombre y sus símbolos* (Trad. Luis Escolar Bareño), Barcelona, Biblioteca Universal Contemporánea, 1984, p 160.



61. Grete Stern, “Los sueños de individuación” en *Idilio* nro. 23, 26 de abril, 1949.

Un interés que compartió el psicoanálisis con las vanguardias de principios de siglo, especialmente el surrealismo, 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.¹⁰⁹

En los *Sueños* la representación de los trastornos psíquicos adoptó, en ocasiones, la forma de fantasmas y regresiones infantiles. Tal retorno de lo instintivo, de lo traumático, de lo reprimido, 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 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. En los *Sueños*, 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”¹¹⁰ 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”. O,

¹⁰⁹Jolande Jacobi, *La psicología de C. G. Jung*, Madrid, Espasa Calpe, 1963, p. 75.

¹¹⁰“El psicoanálisis le ayudará” en *Idilio* nro. 45, 27 de septiembre, 1949, p.2.

“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” (IL. 62).¹¹¹



62. Grete Stern, “Los sueños de elementos dinámicos” en *Idilio* nro. 35, 19 de julio, 1949

4.3.3. *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

¹¹¹ “El psicoanálisis le ayudará” en *Idilio* nro. 35, 19 de julio, 1949, p.2

vitales y estéticas en el convulsionado ambiente cultural de entreguerras. Gracias a la herencia dejada por Walter Peterhans, un legado de aprendizaje material a la vez que 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 sólo un medio de sustento económico sino principalmente modos de ensayo, vías de experimentación estética que trazaron los lineamientos de los proyectos artísticos ulteriores 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 *Gretche* (diminutivo de Grete) *tiene el día libre* (6 min.). Mientras que Auerbach se encargaba de la filmación, Stern, su madre y Horacio Coppola protagonizaban, caracterizados como en las novelas sentimentales típicas de la época, una historia de tintes melodramáticos.¹¹² 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

¹¹²El 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: Lourdes Peracaula (coord.), *Ellen Auerbach. La mirada intuitiva*, Barcelona, Fundació “la Caixa”, 2002, p.29

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 patronas, 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 *Idilio* 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 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 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”.¹¹³ 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 novedosas 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

¹¹³Atina Grossmann, “Elegir profesión...un privilegio de las mujeres burguesas” en Marta Gili y Lourdes Peracaula (coord.), *Les dones fotògrafes a la República de Weimar 1919-1933* (Catálogo de exposición), Barcelona, Fundació “la Caixa”, 1995, pp.12-19.

mujer”. El oficio les permitió forjar un espacio laboral y simultáneamente un lugar de enunciación.

La distancia que media entre la producción visual temprana de Stern y los fotomontajes realizados para “El psicoanálisis le ayudará” exige 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. Emplea 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.

Andreas Huyssen 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.¹¹⁴ Tomando como paradigma a *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

¹¹⁴ Andreas Huyssen, *op.cit.* pp. 89-120.

auténtica, objetiva, irónica y con pleno control de sus medios estéticos.¹¹⁵

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, ¿que representaciones se tejen en torno a las mujeres de capas medias y populares y a sus usos singulares 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 ámbitos que las rechazan siempre aparecen signados por la falta de experiencia o 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

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 92-93.

en “El sueño de fracaso”.¹¹⁶ 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 montadas 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”.¹¹⁷ 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”, en el cual aparece una joven que, desconcertada, intenta tocar un violín con un palo de escoba.¹¹⁸ 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”.¹¹⁹ 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

¹¹⁶ “El psicoanálisis le ayudará” en *Idilio* nro. 7, 7 de diciembre, 1948, p.2.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ “El psicoanálisis le ayudará” en *Idilio* nro. 76, 2 de mayo de 1950, p.2.

¹¹⁹ *Ibidem*

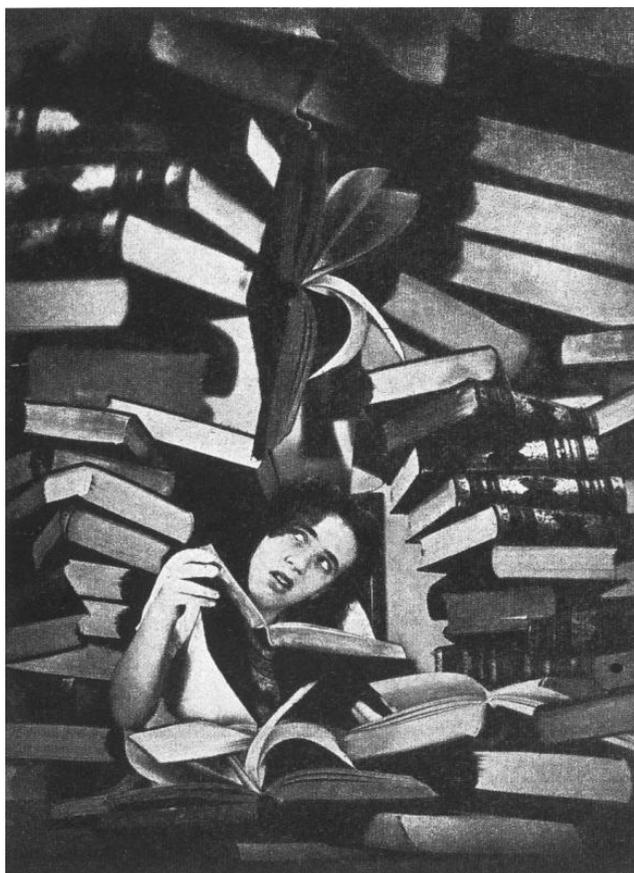
(lo cotidiano, vulgar y rutinario). El analista no duda en indicarle que abandone todo tipo de “falso ideal” o “vocación equivocada”.¹²⁰

Ambos sueños ponen en cuestión un desplazamiento entre el arte considerado elevado, especialmente el ámbito de la música, y espacios en donde los elementos relativos a esta 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”, el contrapunto entre fotografía y texto plantea desvíos interesantes de explorar (IL.63).¹²¹ 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

¹²⁰ *Ibidem*

¹²¹ “El psicoanálisis le ayudará” en *Idilio* nro. 77, 9 de mayo de 1950, p.2.

destaca que no tiene “experiencia vivida”.¹²² 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 peripecia, zonas tradicionalmente vinculadas al imaginario de lo masculino, la práctica de la lectura se revela como una actividad socialmente improductiva.



63. Grete Stern, “Los sueños de inexperiencia” en *Idilio* nro. 77, 9 de mayo de 1950.

¹²² *Ibíd*em

Otra serie de fotomontajes como “Los sueños de ambición”¹²³ y “Los sueños de rechazo” ponen en escena las fantasías femeninas sustentadas en resortes melodramáticos.¹²⁴ 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 (IL.64).

¹²³“El psicoanálisis le ayudará” en *Idilio* nro. 85, 4 de julio, 1950, p.2.

¹²⁴“El psicoanálisis le ayudará” en *Idilio* nro. 42, 6 de septiembre, 1949, p.2.

El mundo del espectáculo, con sus arquetipos y poses, también aparece tematizado en la serie de los *Sueños*. En “Los sueños con actores” 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.¹²⁵ 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”, concluye.¹²⁶ 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



64. Grete Stern, “Los sueños de ambición” en *Idilio* nro. 85, 4 de julio, 1950

¹²⁵“El psicoanálisis le ayudará” en *Idilio* nro. 117, 13 de febrero, 1951, p.2.

¹²⁶ *Ibidem*

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 –patriarcal de la época, para filtrarlas y desestabilizarlas. La fotógrafa 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. Tal como reza elocuentemente el título de uno de los capítulos de *La razón de mi vida* de Eva Perón, “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).¹²⁷ Grete Stern, en una intervención singular,

¹²⁷Eva Perón, *La razón de mi vida*, Buenos Aires, Peuser, 1951. 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

desacomoda la tensión, hace estallar la fórmula y derriba la falsa dicotomía. Ni el hogar, ni el trabajo parecen ser lugares convenientes o afables 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 relativas 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.¹²⁸ 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 década del 60, cuando las profundas 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.

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.* p.319.

¹²⁸ 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

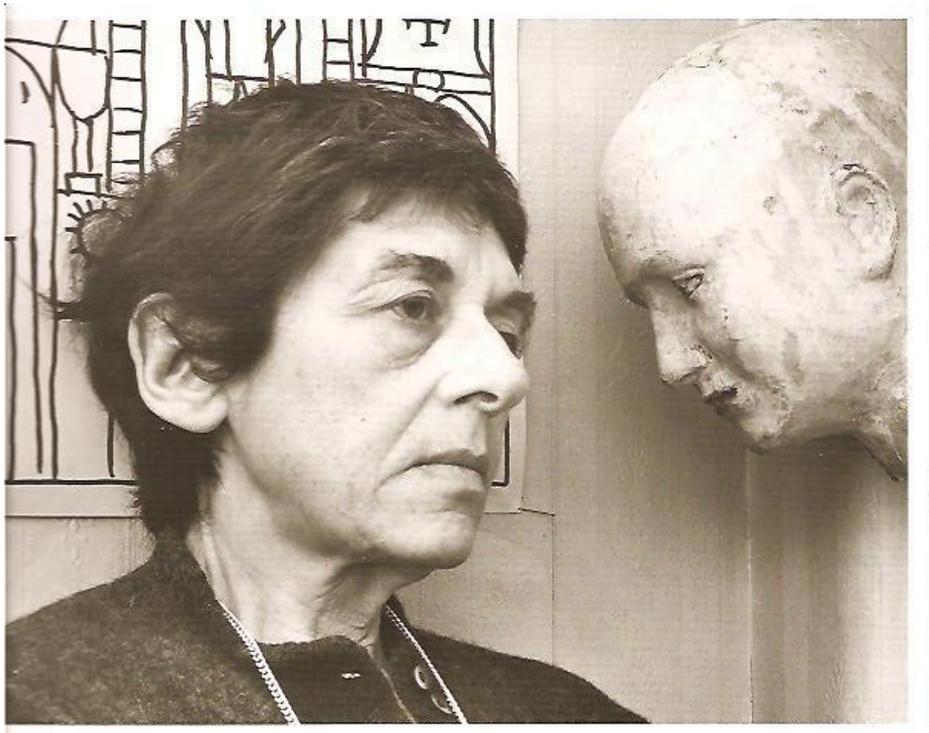
CONCLUSIONES



Annemarie Heinrich, *María Rosa Oliver*, ca. 1950



Anónimo, *Raquel Forner*, ca.1960



Grete Stern, *Dos cabezas, autorretrato*, 1972

Tres perfiles. Los retratos de María Rosa Oliver, Raquel Forner y Grete Stern son posteriores a las décadas aquí examinadas, sin embargo contienen huellas del compromiso vital -político y estético- que estas tres mujeres asumieron en ese singularísimo segmento del siglo XX que articuló en clave catastrófica el ideal prometeico y la guerra, la esperanza y la masacre. El de la escritora integra la galería de figuras que Annemarie Heinrich dedicó a diversas personalidades de la cultura en los 50 y contiene un símbolo que la define: el globo terráqueo, como réplica concentrada de un orbe (habitado por monstruos) que Oliver no se cansó de recorrer como escritora, diplomática y militante de izquierdas. El de la artista plástica corresponde al final de la década del 60, cuando las utopías de conquista espacial la animaran a poblar sus telas con los famosos *astroseres*. La pose de Forner refleja el trabajo que la ocupó durante décadas: el de archivera de la historia, recolectora de piezas sueltas de la memoria visual de occidente. El de la fotógrafa es una pieza tardía que por la cita visual a Torres García y por el gesto adusto, sugiere toda una ética de la abstracción como disciplina emancipatoria y la confianza renovada en la posibilidad de una fusión del arte con la vida.

Con orígenes, formaciones y trayectorias diversas, los recorridos de Oliver, Forner y Stern se interceptaron en la militancia política y/o feminista, en plataformas expresivas de la elite cultural o moviéndose con picardía en el espacio resbaladizo de la publicidad y el tiempo estático de la moda. Sus obras nunca constituyeron la producción concertada de un movimiento estético y sin embargo constituyen puntos de apoyo a partir de los cuales se puede delimitar una zona de límites porosos y secretas afinidades. Creemos que lo que fundamenta en última instancia esta comunión múltiple, compleja y dinámica es un

sensorium compartido, un horizonte sensible que hace posible visualizar estos vasos comunicantes. Sus intervenciones fueron políticas en tanto pusieron en discusión la relación del arte con la vida, no sólo mediante distintos lenguajes, sino también a través de propuestas expresivas que las llevaron a transitar, con destreza y cuidado, los sinuosos bordes de la política del arte: uno donde el arte se anula realizándose como política y otro donde lo político del arte, buscando una estética autorreferencial, de la pureza se realiza como decoración. Entre lo cotidiano y la revolución: esta aparente disyuntiva parece resumir el amplísimo espacio de sus intervenciones. Allí donde lo ínfimo siempre parece estar buscando su trascendencia y lo contingente su necesidad. Allí donde el presente se articularía con la totalidad del proceso histórico. Para eso, las tres tendieron a su manera a la disolución de las grandes objetivaciones (lo culto y lo popular, lo público y lo privado) coincidiendo en el desmantelamiento crítico de la tradición hegemónica deudora del modernismo.

Involucrarse y tomar partido implicó, en primer término, pensarse a sí mismas como partícipes de la historia social donde buscaron inscribir su palabra y su mirada. Exploraron nuevas figuraciones del yo, revisando los géneros canónicos y la propia tradición de las vanguardias o las vanguardias ya convertidas en tradición. Hay una evidente sintonía entre las distintas intervenciones que estas mujeres practicaron sobre el “eterno femenino” heredado. El juvenil y coqueto diletantismo de María Rosa Oliver, sus pudorosos retratos de joven acomodada cobran su verdadero sentido en la aventura autobiográfica de la madurez, donde el relato de una vida encuentra en la rebeldía sus pautas de inteligibilidad y en los avatares históricos el espacio para la gestación de un

sujeto político. Esta lógica de intervención íntimamente relacionada al devenir histórico es el trasfondo de las apropiaciones disruptivas que Raquel Forner hizo de las imagerías del retrato pictórico femenino y también lo es de los “desnudos faciales” de Grete Stern, que opusieron la verdad descarnada del rostro al detalle esteticista. Operaciones de dislocamiento, de incomodidad, de vulneración sobre las imágenes, formas de abrirlas a la experiencia que dieron como resultado un relato menos excluyente en sus opciones y más abierto en sus predicados.

Podría decirse que representaron tres modalidades de tratar con las ondas sísmicas provocadas por la virulenta crisis de la modernidad europea durante la primera mitad del siglo. Ondas que llegaban ya debilitadas y transformadas por el tiempo y la distancia pero indudablemente portadoras de una “débil fuerza mesiánica” como diría Walter Benjamin.¹ De ahí que en la obra de estas “sismógrafas” hubo de combinarse necesariamente la memoria y el experimento. La revisión de la tradición significó volver al archivo de la literatura y de las artes visuales para reactivarlo en nuevas configuraciones, conformando atlas visuales y bibliotecas que, al orden previsible, le opusieron constelaciones portadoras de una memoria alternativa. La biblioteca de María Rosa Oliver, expandida en sus memorias, figura un trayecto biográfico ritmado por el descubrimiento de lecturas con las que forjó su imagen de autora, en diálogo y disputa con el repertorio de representaciones disponibles para su clase y género. El archivo de Grete Stern portaba la herencia de la cultura europea y su crisis revolucionaria, metamorfoseada, luego de su exilio, en una producción visual que registra el impacto, los

¹Walter Benjamin, “Apuntes sobre el concepto de historia” en Dirección Única, Madrid, Alfaguara, Madrid, 1968, p.93.

influjos y las contaminaciones de distintos lenguajes estéticos. Raquel Forner, en una tensión productiva entre el montaje y la alegoría delineó un atlas de la masacre que volviera inteligible lo ominoso.

Por último, comprobamos cómo las artistas analizadas vulneraron las fronteras entre lo considerado dentro o fuera de la institución artística, experimentando en los cruces con productos de una industria cultural en expansión, las posibilidades expresivas de intervenir de modo disruptivo sobre los consumos culturales femeninos. Para filtrar los imaginarios de la cultura de masas, acudieron a préstamos o transferencias culturales. Se apropiaron de los legados de la tradición modernista y de las vanguardias europeas de modo “antropofágico”, haciéndolos jugar en el ámbito del consumo masivo. El resultado fue un producto original, una marca reconocible en los modos de percepción de la cultura argentina de mediados de siglo.

Iconografías intervenidas, elementos que vulneran la isotopía estilística, citas irreverentes: múltiples fueron las operaciones que las artistas consignadas desplegaron en sus textos e imágenes con el objetivo de plasmar las inquietudes y deseos femeninos y articular un lenguaje que los hiciera presentes. Las tres procedieron como *bricoleur*, al decir de Lévi Strauss, operando no con materias primas, sino con materiales previamente elaborados –zonas de la realidad, sueños y fantasías de los lectores o espectadores, fragmentos inventariados a los que les asignaron sentido en nuevas configuraciones. Para estas mujeres, la novedad de sus intervenciones está relacionada con la búsqueda pionera y no del todo consciente de un sistema nuevo de articulación expresiva. Un proceso obviamente preparado especialmente por la destrucción vanguardista que se había

operado en el período de entreguerras. Es en medio de esta versátil movilización creativa en busca de la expresión que atravesaron con irreverencia fronteras antes tan sólidas como las que separaban lo viril y lo femenino, la cultura y el mercado o las artes nobles y plebeyas,.

En tanto mujeres, rediseñaron los espacios discursivos tradicionalmente asignados a su género y crearon posiciones discursivas “otras”, desde las cuales pensar la modernidad y ofrecer respuestas en clave estética a las problemáticas políticas. Con una mirada estrábica, al decir de Sigrid Wiegel: “miraron por el rabillo de un solo ojo, para con el otro vagar por todo lo ancho y lo largo de la dimensión social”.² Desarrollar ese tipo de mirada las condujo a leer en múltiples direcciones y sentidos. Podríamos decir que esa “mirada bizca” se transformó en un recurso feminista. Frente a la necesidad de constituir otros imaginarios políticos o imaginar nuevos modos de resistencia, recodificaron en otras claves esa misma tradición, apelando precisamente a varias estrategias de género. Sus discursos, textos ficcionales, ensayísticos y composiciones plásticas y fotográficas definieron un lugar de enunciación femenino más versátil respecto de las asignaciones habituales para la época. En suma, con sus obras, prácticas e intervenciones en el régimen de sensibilidad establecido, diseñaron identidades femeninas múltiples, híbridas e inventivas en una encrucijada entre los mandatos heredados y el auspicio de futuras libertades que los nuevos tiempos, preludio de la modernización cultural, reclamaban.

² Sigrid Wiegel, “La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres” en Ecker, G. (de), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.

BIBLIOGRAFÍA

1) Corpus literario y visual

Forner, Raquel

- Forner, Raquel, *Presagio*, óleo sobre cartón, 1,20 x 80, 1931.
- _____, *Mujeres del mundo*, óleo sobre tela, 1,70 x 2,38, (serie *España*)
- _____, *La victoria*, óleo sobre tela, 1,40 x 1,03, 1939 (serie *España*)
- _____, grabado en revista *Conducta* nro. 6, abril de 1939.
- _____, *Exodo*, óleo sobre tela 1,75 x 1,25 ,1940 (serie *El Drama*).
- _____, *Cabeza* (estudio para autorretrato), óleo sobre tela, 50 x 43, 1941.
- _____, *Autorretrato*, óleo sobre tela, 1,55 x 1,10, 1941.
- _____, grabado para “Desplazamientos” en revista *Saber Vivir*, año II, nro. 10, mayo de 1941.
- _____, grabado para “La reina Mab” en revista *Saber Vivir*, año II, nro.11, junio de 1941.
- _____, *Retablo del dolor*, óleo sobre tela, 1,53 x 0,85, 1943 (serie *El Drama*).
- _____, *El juicio*, óleo sobre tela, 1,25 x 1,75, 1946 (serie *El Drama*).
- _____, Vidrieras para el ciclo “El arte en la calle”, tienda Harrods, 1940-1959.
- Heinrich, Annemarie, *María Rosa Oliver*, ca. 1950.
- Moreau, Clément, *Grete Stern* (dibujo),1943

Oliver, María Rosa

Memorias, testimonios y ensayos

- Oliver, María Rosa, *Geografía Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1939.

- _____, *América vista por una mujer argentina*, Buenos Aires, Salzmann y Cia., 1945.

- _____ (en colaboración con Norberto Frontini) *Lo que sabemos, hablamos... Testimonio sobre la China de hoy*, Buenos Aires, Botella al mar, 1955.

- _____, *Mundo mi casa*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1995 [1965].

- _____, *La vida cotidiana*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.

- _____, *Mi fe es el hombre*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2008 [1981].

Artículos

- _____, “Una exposición de escenotécnica italiana” en *Sur* nro. 12, septiembre de 1935, pp. 80 y 81.

- _____, “La Minuta de un diplomático-poeta” en *Corriere del Mare*, ca. 1937-1942.

- _____, “Exposición de cien años de pintura argentina” en *Corriere del Mare*, ca. 1937-1942.

- _____, “Aforismos afirmativos y negativos sobre las cartas” en *Corriere del Mare*, ca. 1937-1942.

- _____, “Dibujo y poesía” en *Sur* nro. 52, enero de 1939, pp. 74 y 75.

- _____, “La novela norteamericana contemporánea”, *Sur* nro. 59, 1939, pp. 33- 47.

- _____, “Ante dos cuadros de Manuel Ángeles Ortiz” en *Saber Vivir* nro.1, agosto de 1940.

- _____, “Ernest Hemingway: *From Whom the bell tolls*”, *Sur* nro. 76, 1941, pp.111-120.

- _____, “Notas: Sherwood Anderson”, *Sur* nro. 78, 1941, pp.80-81.

- _____, “El día marcado en los anales de la infamia”, *Sur* nro. 87, 1941, pp. 17-20.

- _____, “Encuentro con el mar” en *Saber Vivir* nro.7, febrero de 1941, pp.18 y 19.
- _____, “El olor a casa de campo” en *Saber Vivir*, Año II, nro. 8, marzo de 1941, pp.21 y 22.
- _____, “Desplazamientos” en *Saber Vivir*, Año II, nro. 10, mayo de 1941, pp.38 y 39.
- _____, “American Fiction” en *Saber Vivir* Año 2, nro. 14,1941, pp. 36-37.
- _____, “Navidades porteñas” en *Saber Vivir* nro.17, diciembre de 1941, pp.22 y 23
- _____, “Buenos Aires en verano” en *Saber Vivir*, Año II, nro. 19, febrero de 1942, pp.32 y 33.
- _____, “Viajar por América” en *Correo Literario*, Año II, nro. 25, 15 de noviembre, 1944.
- _____, “Conversando con Cándido Portinari” en *Sur* nro. 152, pp. 86-89.
- _____, “Una película mejicana” en *Sur* nro. 157, noviembre de 1947, pp. 140-143.
- _____, “En cualquier lugar de Europa” en *Sur* nro. 179, septiembre de 1949, pp. 83-85.
- _____, “¿Por qué hay que apoyar al Congreso Continental por la Paz y la Democracia?”, *Nuestras Mujeres*, Buenos Aires, *Unión de Mujeres Argentinas*, 1 de enero de 1949.
- _____, “Las madres odiamos la guerra” en *Nuestras Mujeres*, Buenos Aires, Unión Argentina de Mujeres, 19 de agosto de 1951
- _____, “Reforma agraria en China”, *Nuestras Mujeres*, Buenos Aires, Unión de Mujeres Argentinas, septiembre de 1953.
- _____, “El hoy y el recuerdo (y la vocación de ser escritor)”, ca. 1961, 29 pp. (mimeo), en *María Rosa Oliver Papers, circa 1899-1997 (bulk 1930-1975)*, box 1, folder 5, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

- _____, *Mi fe es el hombre*: drafts of chapters, AMs, TMs and TMss en *María Rosa Oliver Papers, circa 1899-1997 (bulk 1930-1975)*, box 1, folder 1, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

- _____, Curriculum vitae, TMs [1970s], 2pp. en *María Rosa Oliver Papers, circa 1899-1997 (bulk 1930-1975)*, box 1, folder 6, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

Stern, Grete

- Ringl & Pit, *Walter Auerbach dormido*, 1930.

- _____, *Walter y Ellen Auerbach*, 1930.

- _____, (Grete Stern), *Dr. Heimann*, 1934.

- _____, (Grete Stern), *Helene Weigel*, 1934.

- _____, (Ellen Auerbach), *Bertolt Brecht*, 1935a

- _____, (Ellen Auerbach), *Bertolt Brecht*, 1935b

- _____, (Grete Stern), *Bertolt Brecht*, 1933.

- _____ (Grete Stern), *Bertolt Brecht*, 1934.

- Stern, Grete, *Sin título* (Herrenbildnis), sin fecha.

- _____, *Sin título*, ca. 1929.

- _____, *Lino Spilimbergo*, 1937.

- _____, *Horacio Butler*, 1943.

- _____, *Detalle de Litografía de la Fundación de La Plata*, 1943.

- _____, *Luis Falcini*, 1943.

- _____, *Composición-autorretrato*, 1943.

- _____, *Miriam Winslow*, 1944.

- _____, *Dos cabezas-autorretrato*, 1972.

- _____, *Sueños*, fotomontajes para la sección “El psicoanálisis te ayudará”, revista *Idilio* (1948-1951).

2) Publicaciones periódicas

2.1) Diarios

-*Clarín*

-*Crítica*

-*El País*

-*La Nación*

-*La Prensa*

-*La Razón*

-*La Vanguardia*

-*Página 12*

-*Qué sucedió en 7 días*

2.2) Revistas

-*Ars*

-*Arte Concreto Invención*

-*Arturo*

-*Conducta*

-*Continente*

-*Correo Literario*

-*Corriere del Mare*

-*Cursos y Conferencias*

-*De mar a mar*

-*El Hogar*

-*Idilio*

-*Latitud*

-*Libertad Creadora*

-*Lyra*

-*Mujeres en la ayuda*

-*Mujeres!, Órgano de la Agrupación Femenina Antiguerrera*

-*Nuestras Mujeres*

-*Orientación*

-*Pensamiento Español*

-*Por*

-*Sur*

3) Catálogos y guías de exposiciones

-AA.VV, *Horacio Coppola. Fotografía*, Madrid, Fundación Telefónica, 2008.

-*Bauhaus Archive Berlin. Museum of Design. The collection*, (textos de Magdalena Droste et. al.), Berlin, Bauhaus Archive Berlin, 2004.

-Bonanni, Alessandra (coord.), *Sogni, Fotomontaggi di Grete Stern*, Roma, Fondazione Ravello, 2004.

-*Buenos Aires, una visión fotográfica 1937-1952*, (texto de Luis Priamo), Buenos Aires, Galería Principium, 2001.

-Casanova, María (coord.), *Sueños. Grete Stern*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1995.

-Gili, Marta y Lourdes Peracaula (coord.), *Les dones fotògrafes a la República de Weimar 1919-1933*, Barcelona, Fundació "la Caixa", 1995.

-*Grete Stern* (texto de Rosa Olivares), Madrid, Galería Fúcares, 2003.

-Grete Stern. *Fotografías 1927-1980. Exposición Retrospectiva*, Buenos Aires, Fundación San Telmo, 1981.

-Grete Stern. *Fotografías 1927-1980* (texto de Hermenegildo Sábat y entrevista de Jorge Ben Gullco), Buenos Aires, Fundación San Telmo, 1981.

-Grete Stern. *Serie completa de Sueños* (texto de Luis Priamo), Buenos Aires, Galería Principium, 2000.

-Grete Stern. *Sueños* (textos de Marion Helft), Buenos Aires, Fundación Teatro del Sur, 1999.

-Mané Bernardo, *7 Exposición* (texto de María Rosa Oliver), Teatro del Pueblo, 2 al 28 de octubre de 1939.

-Peracaula, Lourdes (coord.), *Ellen Auerbach, La mirada intüitiva*, Barcelona, Fundació “la Caixa”, 2002.

-Priamo, Luis, *Grete Stern. Obra gráfica en la Argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.

- _____, *Grete Stern*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1995.

- _____ (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., 2003.

- _____, *Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern 1958/1964*, Buenos Aires, Ediciones Fundación Antorchas/Fundación C.E.P.P.A., 2005.

-Raquel Forner, catálogo de la exposición realizada en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Julio- Agosto, 1998.

-Ringl & pit. *Grete Stern, Ellen Auerbach* (textos de Ute Eskildsen y Susanne Baumann), Museum Folkwang, Essen, 1993.

-Schwartz, Jorge (org.), *Os sonhos de Grete Stern: fotomontagens*, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Lasar Segall, 2009.

-Stern, Grete y Horacio Coppola, *Huacos, Cultura Chancay*, Buenos Aires, Editorial La Llanura, 1943.

- _____ *Huacos, Cultura Chimú*, Buenos Aires, Editorial La Llanura, 1943.

-Walter Peterhans. *Fotografien 1927-38* (textos de Inka Graeve), Museum Folkwang, Essen, 1993.

3) Libros y artículos

-Abril, Gonzalo, “Vanguardia consumada, vanguardia consumida. Notas sobre surrealismo y cultura de masas” en *Cuadernos de información y comunicación*, Vol. 9, Madrid, Publicaciones Universidad Complutense de Madrid, 2004, pp. 15-39.

-Ades, Dawn, *Fotomontaje* (Trad. Elena Llorens Pujol), Barcelona, Gustavo Gili, 2002 [1976].

-Adorno, Theodor y Max Horkheimer, “La industria cultural”, en *Dialéctica de la ilustración*, (Trad. Juan José Sánchez), Madrid, Trotta, 1994 [1944].

-Agamben, Giorgio, *La potencia del pensamiento*, Barcelona, Anagrama, 2008.

-Aguilar, Gonzalo y Mariano Siskind, “Viajeros culturales en la Argentina (1928-1942)” en Jitrik, Noé (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 6: María Teresa Gramuglio (Dir. del volumen), *El imperio realista*, Buenos Aires, Emecé, 2002, pp.367-389.

-Alcoff, Linda, “Feminismo cultural versus post-estructuralismo: la crisis de identidad en la teoría feminista” (Trad. Paula Brudny) en *Feminaria* nro. 4, Noviembre, 1989, pp.1-19.

-Aliaga, Juan Vicente, *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Madrid, Akal 2007.

-Amorim, Enrique, “Raquel Forner en Florida” en *Orientación*, 9 de octubre de 1946.

-Anderson, Sherwood, *Las novelas de lo grotesco* (Traducción: Armando Ros), Buenos Aires, Santiago Rueda, 1942.

-Antelo, Raúl, “Modernismo reactivo y abstracción” en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (comp.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

-Aragon, Louis, “Challenge to Painting” en Lucy Lippard, *Surrealist on Art*, New Jersey, Prentice Hall, 1970, pp. 47-48.

-Arendt, Hannah, *La condición humana*, Buenos Aires, Paidós, 2009 [1958].

-Ariza, Julia, “Bellezas argentinas y *femmes de lettres*. Representaciones de la mujer en la prensa ilustrada *Plus Ultra*” en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comp.),

Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia de Buenos Aires, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 81-106.

- _____, “La zona intermedia. El rol de la prensa ilustrada en la fortuna crítica de artistas mujeres argentinas” en *Actas de Congreso 2010 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos*, Toronto, Canadá, 2010. Disponible en: <<http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2010/files/2962.pdf>> [Consulta: 1 jul. 2011].

- _____, Trabajo final de seminario de doctorado: “Modos de construcción del público femenino en dos publicaciones periódicas ilustradas de Buenos Aires, *Para Ti* y *Almanaque de la Mujer* (1929-1930)”, 2011 (mimeo).

- _____ “Mujeres del arte. Diletantismo, profesionalización y modernidad en las primeras décadas del siglo XX en Argentina”, *Actas del Congreso 2012 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos*, San Francisco, California, 2012 (mimeo).

-Armando, Adriana, *Figuras de mujeres. Imaginarios masculinos. Pintores rosarinos de la primera mitad del siglo XX (catálogo de exposición)*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009.

-Artundo, Patricia, *Nora Borges. Xilografías (1918-1921)*, Buenos Aires, 1989 (mimeo).

- _____ *Norah Borges: Obra Gráfica 1920-1930*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1993.

- _____, (dir.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina, 1900-1950*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008.

-Artundo, Patricia y Marcelo E. Pacheco (dir.), *Amigos del Arte, 1924-1942*, Malba-Fundación Constantini, 2008.

-Astutti, Adriana, “Escribir como (cómo) una mujer: Victoria y Silvina Ocampo” en *Andares clancos*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001, pp. 153-186.

- _____, “Grete Stern: mulheres sonhadas” (Trad. Sonia Padalino) en *Ides*, São Paulo, 32 [49], Dezembro 2009, pp.14-29.

-Auerbach, Ellen, *Berlin, Tel Aviv, London, New York, Munich & New York*, Prestel, 1998.

-Auza, Néstor T., *Periodismo y feminismo en la Argentina 1830-1930*, Buenos Aires, Emecé, 1988.

- Badiou, Alain, *El siglo*, Buenos Aires, Manantial, 2005.
- Bajarlía, Juan Jacobo (comp.), *Kosice. Un visionario del arte contemporáneo*. Buenos Aires, Corregidor, 2001.
- Bajtín, Mijail, *Problems of Dostoevski's Poetics*, Minneapolis, University of Minnesota, 1984.
- Balán, Jorge, *Cuéntame tu vida. Una biografía colectiva del psicoanálisis argentino*, Planeta, Buenos Aires, 1992.
- Baldasarre, María Isabel, "La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada" en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comp.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 47-80.
- _____, "Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzos de siglo XX" en *Separata*, año XI, nro. 16, octubre de 2011.
- Barrancos, Dora, "Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período de entreguerras" en Fernando Devoto y Marta Madero (dirs.) *Historia de la vida privada en Argentina*, Tomo 3, Buenos Aires, Taurus, 1999, pp.198-225.
- _____, *Inclusión / exclusión. Historia con mujeres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- _____, *Mujeres en la Sociedad Argentina. Una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.
- Barthes, Roland, *Mitologías* (Trad. Héctor Schmucler), Buenos Aires, Siglo XXI, 2008 [1957].
- _____, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- _____, "El mensaje fotográfico" (1961) (Trad. Silvia Delpy) en *La semiología*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, pp.115-126.
- _____, "Retórica de la imagen" (1964) (Trad. Silvia Delpy) en *La semiología*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 127-140.
- Baudot, François, *Moda y surrealismo*, Madrid, H Kliczkowski- Onlybook, 2002.

- Bazzano Nelson, Florencia, “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, 1995 (mimeo).
- Beaujour, Michel, *Miroirs, d’encre. Rhetorique de l’autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- Beccacece, Hugo, “Grete Stern. La vida en fotos” en *La Nación Revista*, 20 de agosto de 1995.
- _____, “Una alquimia sustanciosa” en *La Nación*, sábado 1 de noviembre de 2008
- Benjamin, Walter, *Dirección única*, Madrid, Alfaguara, 1968.
- _____, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.
- _____, “Excavation and Memory” en Michael W.Jennings, Howard Eilan y Gary Smith (ed.), *Selected Writings, vol. 2, 1927-1934*, Cambridge, Massachusetts y Londres, The Belknap press of Harvard University Press, 1999.
- _____, *El libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005.
- _____, *Sobre la fotografía* (Ed. y trad. José Muñoz Millanes), Valencia, Pre-Textos, 2007 [1931].
- Benveniste, Émile, *Problemas de lingüística general, II*, México, Siglo XXI, 1978.
- Berger John, *Mirar*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 1998.
- _____, *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006[1968]
- _____, *Modos de ver*, (Traducción: Justo G. Beramendi), Barcelona, Gustavo Gili, 2006 [1974].
- Berni, Antonio, “El Nuevo Realismo” en *Forma*, Buenos Aires, agosto de 1936.
- Bertolé, Emilia, *Emilia Bertolé: obra poética y pictórica* (comentado por Rafael Sendra y Raúl D’Amelio; con prólogo de Nora Avaro, Rosario, Municipalidad de Rosario, 2006.
- Bertone, Carla, “Muchachas de vanguardia” en *ramona, revista de artes visuales*, Julio de 2006.

-Bertúa, Paula, “Sueños de *Idilio*: los fotomontajes surrealistas de Grete Stern” en *Boletín de Estética*, Buenos Aires, Centro de Investigaciones Filosóficas, nro. 6, agosto de 2008, pp.2-33.

- _____, “Un sueño de frutas: relato social y cultural de la diferencia sexual en los fotomontajes de Grete Stern” en *Feminaria*, Buenos Aires, Año XVII, nros. 32/33, mayo de 2009, pp. 30-36.

- _____; “Relatos modernos, centramientos y descentramientos de género. Los Sueños de Grete Stern en *Idilio*” en *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, Vol. 16, nro. 1, enero-feb. de 2010.

- _____, “Hacia una retórica del exceso en la prensa popular. Figuraciones del éxtasis y de la agresión en la fotonovela de mediados de siglo XX” en *Perspectivas de la comunicación*, Vol. 3, nro 1, Temuco, Universidad de La Frontera, julio de 2010, pp. 20-35.

- _____, “Poética de la reinención. (Auto) cita, apropiación y montaje en la obra de Grete Stern” en *Papeles de Trabajo*, Año 4, nro. 7, abril de 2011, pp. 74-92.

- _____, *La cámara en el umbral de lo sensible. Grete Stern y la revista Idilio (1948-1951)*, Buenos Aires, Biblos, 2012.

- _____, “María Rosa Oliver: de la biblioteca heredada a la biblioteca conquistada” en María Guadalupe Silva (coord.), *Literatura y representación en América Latina. Diez ensayos críticos*, Buenos Aires, NJ Editor, 2012.

-Besouchet, Lydia, “Los retratos fotográficos de Grete Stern” en *Libertad Creadora* nro. 2, La Plata, Claridad, 1943, abril, mayo, junio de 1943.

- _____, “El Brasil de María Rosa Oliver” en *Correo Literario*, Año 2, nro. 8, 1 de marzo de 1944, pp. 3 y 7.

-Bianchi, Susana, “Las mujeres en el peronismo (Argentina, 1945-1955)” en Georges Duby y Michelle Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente*, Tomo X, *Los grandes cambios del siglo y la nueva mujer* (trad. Marco Aurelio Galmarini), Madrid, Taurus, 1993, pp.312-323.

-Bianchi, Susana y Norma Sanchís, *El partido peronista femenino*, Buenos Aires, CEAL, 1988, vols. I y II.

-Biselli, Rubén, “Tecnologías comunicacionales y procesos culturales modernizadores. El lugar de la fotografía en la revista *Sur* durante la década del '30” en *La Trama de la Comunicación*, Vol.7, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación,

Facultad de Ciencia Política y RR, Universidad Nacional de Rosario en línea <<http://www.puntoedu.edu.ar/comunidades/publicaciones/fotosur.pdf>>, [Consulta: 29 ago.2008].

-Bisso, Andrés y Adrián Celentano, “La lucha antifascista de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) en Hugo Biaggini y Arturo Roig, (dir)., *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX: obrerismo y justicia social (1930-1960)*, Buenos Aires, Biblos, 2006, pp. 235 -265.

-Bisso, Andrés (selección documental y estudio preliminar), *El antifascismo argentino*, Buenos Aires, CeDinCi editores, 2007.

-Bontempo, Paula, “*Para Ti: El Cuerpo de la Mujer Moderna (1922 -1928)*” Tesis de Maestría, Programa de Investigación Histórica, Universidad de San Andrés, 2006 (mimeo).

-Bottaro, Raúl, *La edición de libros en la Argentina*, Buenos Aires, Troquel, 1964.

-Bourdieu, Pierre, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997.

-Braidotti, Rossi, *Sujetos nómades*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

-Brea, José Luis, *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, CENDEAC, 2004

-Briony Fer et al., *Realismo, Racionalismo, Surrealismo* (Trad. María Luz Rodríguez) Madrid, Akal, 1993.

-Brughetti, “Raquel Forner” en *El Hogar*, Buenos Aires, año LIII, nro.2441, 31 de agosto de 1956, pp.54-55.

-Buck- Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada*, Madrid, La balsa de la medusa-Visor, 1995

-_____, *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de las utopías de masas en el Este y en el Oeste* (Trad. Ramón Ibáñez Ibáñez), Madrid, La Balsa de la Medusa, 2004.

-Burucúa, José Emilio y Laura Malosetti Costa, “Iconografía de la mujer y lo femenino en la obra de Raquel Forner” en *Cuadernos de historia del Arte* nro.15, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1995.

- Burucúa, José Emilio, *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica –siglos XV a XVII*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2001.
- _____, *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte*, Buenos Aires, Biblos, 2006.
- _____, "Contar la masacre" en revista *Nómada* nro. 3, agosto de 2007.
- Burucúa, José Emilio y Nicolás Kwiatkowski, "Masacres de la modernidad temprana: relato, verdad y distancia para la intelección" en revista *Esboços* nro. 19, Universidad de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.
- Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Trad.: Tomás Bartoletti), Buenos Aires, Las cuarenta, 2009 [1974].
- Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversión of Identity*, New York, Routledge, 1990.
- Caillois, Roger et al., "¿Tienen las Américas una historia común?" en *Sur* nro. 86, 1941, pp. 83-103.
- Cané, Miguel, "Las Antillas francesas" en *En viaje*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005 (presentación Oscar Rodríguez Ortíz), pp. 65-78.
- Canto, Patricio *et. al.*, "Comentario a 'Los irresponsables' de Archibald Mac Leish", Debates sobre temas sociológicos en *Sur* nro. 83, 1941, pp.99-126.
- Cantón, José Moreno y Alberto Ciria, *La democracia constitucional y su crisis*, Buenos Aires, Paidós, 1980.
- Caro Almela, Antonio, "Más allá del ícono" en *Artes y nuevas tecnologías. X Congreso de Asociación Española de Semiótica*. (coord. Miguel Ángel Muro Munilla), Asociación Española de Semiótica, Universidad de La Rioja, 2004.
- Catelli, Nora, *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- _____, "La veta autobiográfica" en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9: Sylvia Saítta (dir. de volumen), *El oficio se afirma*, Buenos Aires, Emecé, 2004, pp. 145-169.
- _____, *En la era de la intimidad* (seguido de *El espacio autobiográfico*), Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.

- Celentano, Adrian, “Ideas e intelectuales en la formación de una red sudamericana antifascista” en *Literatura y Lingüística* nro. 17, Universidad Católica Cardenal Raúl Silva Henríquez, Chile, 2006, pp. 195-218.
- Clair, Jean, *Malinconía* (Traducción: Lydia Vázquez), Madrid, Visor, 1999.
- Cichero, Marta, *Alicia Moreau de Justo. La historia privada y pública de una legendaria y auténtica militante*, Buenos Aires, Planeta, 1994.
- Clementi, Hebe, *María Rosa Oliver*, Buenos Aires, Planeta, 1992
- Climent, Eliseu T, “Visions Oníriques de Grete Stern” en *El Temps*, 30 de octubre de 1995, pp. 90-91.
- Coccia, Emanuele, *La vida sensible*, Buenos Aires, Marea, 2011.
- Constantin, María Teresa y Diana Wechsler, *Insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y América*, Buenos Aires, Longseller, 2005.
- Coppola, Horacio, Horacio Coppola, *Buenos Aires. Visión fotográfica*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1936.
- _____, *Imagem. Antología fotográfica 1927-1994*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes. Ediciones de la Llanura, 1994.
- Córdova Iturburu, Cayetano “Magia y realidad en la pintura de Raquel Forner”, *Correo Literario*, Año II, Nro. 25, Buenos Aires, 15 de noviembre de 1944.
- _____, *La pintura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, 1958.
- Cortés-Rocca, Paola, *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*, Buenos Aires, Colihue, 2011.
- Cosentino, José *Carolina Muzzilli*, Buenos Aires, CEAL, 1984.
- Cosse, Isabella, “Victoria Ocampo, los derechos de las mujeres y la Unión Argentina de Mujeres” ponencia en *VII Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y II Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*, Universidad Nacional de Salta, Salta, 2003 (mimeo).
- _____, “Los nuevos prototipos femeninos en los años 60 y 70: de la mujer doméstica a la joven “liberada” en Andrea Andujar, et al. (comp.), *De minifaldas, militancias y revoluciones, Exploraciones sobre los 70 en la Argentina*, Buenos Aires, Editorial Luxemburg, 2009, pp.171-186.

- Cramer, Gisela, "The Rockefeller Foundation and Pan American Radio" en William Buxton (comp.), *Patronizing the Public: American Philanthropic Support for Communication, Culture, and the Humanities in the Twentieth Century* Lanham, Lexington/ Rowman & Littlefield, 2009 (*Critical Media Studies*, ed. por Andrew Calabrese), pp. 77-99.
- _____, "The Office of Inter-American Affairs and the Latin American Mass Media, 1940-1946" en *Research Reports. From the Rockefeller Archive Center*, Rockefeller Archive Center, Fall/Winter 2001, pp. 14-16;
- Cramer, Gisela y Úrsula Prutsch "Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs and Record Group 229" en *The Hispanic American Historical Review* 86:4, noviembre de 2006, pp. 785-806.
- Crego, Charo, *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*, Madrid, Abada Editores, 2007.
- Crow, Thomas, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano* (Traducción: Joaquín Chamorro Mielke), Madrid, Akal, 2002.
- Chadwick, Whitney, "The Road to Myth" en *Myth in Surrealist Painting, 1929-1939*, UMI, Ann Arbor, 1980, pp. 1-18.
- _____, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1992.
- Chartier, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación* (Trad. José María Pérez) Barcelona, Gedisa, 1995.
- _____, "Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen" en *Escribir las prácticas* (Trad. Horacio Pons), Buenos Aires, Manantial, 1996, pp.75-99.
- Chevrier, Jean François, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación* (Trad. Cristina Zelich y Elena Llorens), Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- de Beauvoir, Simone, *Memoires d'une fille rangée*, Paris, Ed. Gallimard, 1958.
- de Diego, Estrella y Fernando Huici, *Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1999.
- de Diego, Estrella, *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, Madrid, Siruela, 2011.

-de Diego, José Luis (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.

-de Certau, Michel, *La cultura en plural* (Trad. Rogelio Paredes), Buenos Aires, Nueva Visión, 2004 [1974].

-de las Heras Herrero, Beatriz, “Madrid y Burgos, 1936-1939: representación visual de las mujeres a través del Fondo Fotográfico de la Guerra Civil Española de la Biblioteca Nacional” en *Discursos Fotográficos*, Londrina, vol.7, nro. 10, jan./jun. 2011, pp. 147-172.

-De Lauretis, Teresa, “La tecnología del género” (Trad. Ana María Bach y Margarita Roulet) en revista *Mora* nro. 2, noviembre de 1996, pp. 6-34.

-de Man, Paul, *La retórica del romanticismo*, Madrid, Akal, 2007.

-De Privitellio, Luciano, “La política bajo el signo de la crisis” en *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, pp. 97-142.

-de Torre, Guillermo, *Del 98 al Barroco*, Madrid, Gredos, 1969.

-de Zuleta, Emilia, *Relaciones Literarias entre España y Argentina*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1983, pp.177-207.

-Deleuze, Gilles y Felix Guattari, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 1994.

-Deleuze, Gilles y Claire Parnet, *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 1997

-Denia, Alberto, “Grete Stern” en *Correo Literario* Año I, nro. 2, Buenos Aires, 1 de diciembre de 1943.

-Derrida, Jacques, *Mal de archivo una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1977.

-Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Trad. Oscar A. Oviedo Funes), Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

-_____, *La imagen mariposa*, Barcelona, Mudito y co, 2007.

-_____, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1* (Trad. Inés Bértolo), Madrid, Machado Libros, 2008.

- _____, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada Editores, 2009.
- _____, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- Dijkstra, Bram, *Idolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo* (Trad. Vicente Campos González), Madrid: Debate, 1994 [1986].
- Dolinko, “El rescate de una cultura ‘universal’. Discursos programáticos y selecciones plásticas en *Correo Literario*” en Patricia Artundo (dir.) *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008, pp.131-165.
- _____, “Guerra, exilio e imágenes transatlánticas. Un análisis de la revista *De mar a mar*” en, *Ciberletras, Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and cultura*, Número 23, Julio de 2010, <
<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v23/dolinko.html>> [Consulta: 4 de jul. 2011].
- Dorival, Geo, *Raquel Forner* (monografía), Buenos Aires, Losada, 1942.
- Droste, Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, Köln, Taschen, 2006.
- Dubois, Philippe, *El acto fotográfico y otros ensayos* (Traducción: Víctor Goldstein), Buenos Aires, La marca editora, 2008 [1990].
- Eujanián, Alejandro, *Historia de las revistas argentinas (1900-1950)*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1999.
- Eskildsen, Ute, “La cámara como un instrumento de autodeterminación” en Marta Gili y Lourdes Peracaula (coord.), *Les dones fotògrafes a la República de Weimar. 1919-1933*, Barcelona, Fundació “la Caixa”, 1995, pp.20-37.
- Espigares Moreno, J.M., “Los artistas de nuestro gran mundo social” (entrevista a María Rosa Oliver) en *La novela semanal, ca. 1920-30*, p.56.
- Espínola, Cristina, “El Hogar” en *Historia de las revistas argentinas, Tomo IV*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 2001, pp.113- 166.
- Facio, Sara, *Grete Stern. Fotografía en la Argentina 1937 – 1981*, Buenos Aires, La Azotea, 1988.
- _____, *La fotografía en la Argentina. Desde 1840 hasta nuestros días*, Buenos Aires, La Azotea, 1995.

- _____, *Leyendo fotos*, Buenos Aires, La Azotea, 2002.
- Falcini, Luis, “Huacos” en *Correo Literario*, Año II, nro. 12, 1 de mayo de 1944.
- Felski, Rita, *The Gender of Modernity*, Cambridge, Massachusetts- London, England, Harvard University Press, 1995.
- Fernández Bravo, Álvaro, “Introducción a *Mi fe es el hombre*” en María Rosa Oliver, *Mi fe es el hombre*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 2008, pp.19-26.
- _____, “Redes culturales: el latinoamericanismo y sus bordes” ponencia en *VII Congreso Internacional Orbis Tertius*, Universidad Nacional de La Plata, 2009, en línea <<http://viicitclot.fahce.unlp.edu.ar/Members/spastormerlo/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/FernandezBravo.pdf>> [Consulta: 17 sept. 2011].
- Férriz, María Teresa, “La revista literaria *De mar a mar*: la cultura española en la Argentina de los años cuarenta” en *Scriptura*, Universitat de Lleida, nros. 8 -9, 1999, pp. 341-357.
- Fiedler, Jeannine, (ed.), *Photography at the Bauhaus*, Cambridge, MIT Press, 1990.
- Fiorucci, Flavia, *Intelectuales y peronismo, 1945-1955*, Buenos Aires, Biblos, 2011.
- Ford, Aníbal, Jorge Rivera y Eduardo Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1990.
- Forner, Raquel, “El pensamiento vivo” en *Ars. Revista de Arte*, Buenos Aires, Año XI, nro. 52, 1950
- _____, “Necesito que mi pintura sea un eco dramático del momento que vivo” en *El Diario*, Buenos Aires, 22 de septiembre de 1938.
- Foster, David William, “Dreaming in Feminine: Grete Stern’s photomontages and the parody of psychoanalysis” en *Ciberletras* N° 10, 2003, en línea <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v.10/foster.htm>> [Consulta: 13 jul. 2008].
- Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Trad. Alfredo Brotons Muñoz), Madrid, Akal, 2001.
- _____, *Belleza compulsiva* (Trad. Tamara Stuby), Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (Trad.: Elsa Cecilia Frost), Buenos Aires, Siglo XXI, 2008 [1966].

- _____, *La arqueología del saber* (Trad. Aurelio Garzón del Camino), Buenos Aires, Siglo XXI, 2007 [1969].
- Freud, Sigmund, *La interpretación de los sueños* (Trad. Luis López Ballesteros), Barcelona, Círculo de Lectores, 1974 [1900].
- _____, “Lo Siniestro” en *Obras completas* (Trad. Luis López Ballesteros), Cap. VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974 [1919].
- Freund, Gisèle, *Photographer* (traducción: John Shepley), New York, Harry N. Abrams Publishers, 1985.
- _____, *El mundo y mi cámara* (traducción: Palmira Freixas), Barcelona, Ariel, 2008 [1970].
- Friedman, Germán, *Alemanes antinazis en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.
- Galasso, Norberto, *Seamos libres y lo demás no importa nada: vida de San Martín*, Buenos Aires, Ed. Colihue, 2000
- García, Germán, *El psicoanálisis y los debates culturales. Ejemplos argentinos*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- García García, Luis Ignacio, “Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin” en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, nro. 2, diciembre de 2010, pp.158-185.
- García, María Amalia, “El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los 40” en Patricia Artundo (dir.), *Arte en revistas.Publicaciones culturales en la Argentina*, Rosario Beatriz Viterbo, 2008, pp. 167-199.
- _____, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.
- Gené, Marcela, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo*, Buenos Aires, 2005.
- Germani, Ana, *Gino Germani. Del antifascismo a la sociología*, Buenos Aires, Taurus, 2004.
- Gibson, Jennifer, “Surrealism Before Freud: Dynamic Psychiatry’s ‘Simple Recording Instrument’” en *Art Journal*, 1987, pp.56-60.

- Giordano, Verónica, “Los derechos civiles de las mujeres y el proyecto de reforma del Código Civil de 1936: el acontecimiento, la estructura, la coyuntura” ponencia en *II Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani*, 2005 (mimeo).
- Giunta, Andrea, “Nacionales y populares. Los salones del peronismo” en Penhos, Marta y Diana Wechsler (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, El Jilguero, 1999, pp. 153-190.
- _____, “Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo” en José Emilio Burucúa (dir.) *Nueva Historia argentina. Arte, sociedad y política*, Volumen II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 59-118.
- _____, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- Gluzman, Georgina, “Omisiones y presencias veladas: artistas argentinas en las historias del arte” en *Actas de II Congreso Feminista Internacional de la República Argentina*, 2010 (CD).
- Graciano, Osvaldo, “La Universidad Popular Alejandro Korn, 1937-1950” en *Entre el compromiso y la torre de marfil. Intelectuales de izquierda en la Argentina, 1918-1955*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- Gramuglio, María Teresa, “*Sur* en la década del treinta: una revista política” en *Punto de Vista* n° 28, noviembre, 1986, pp.33-39.
- _____, “Un posmodernismo crítico” en *Punto de vista*, Año XV, N° 42, abril de 1992, pp. 27-33.
- _____, “Posiciones de *Sur* en el espacio literario. Una política de la cultura” en: Jitrik, Noé (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9: Saítta, Sylvia, (Dir. del volumen), *El oficio se afirma*, Buenos Aires, Emecé, 2004, pp. 93-122;
- Grossmann, Atina “Elegir profesión...un privilegio de las mujeres burguesas” en Marta Gili y Lourdes Peracaula (coord.), *Les dones fotògrafes a la República de Weimar 1919-1933*, Barcelona, Fundació “la Caixa”, 1995, pp.12-19.
- Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2006.
- _____, *Arte y Archivo, 1920-2010 Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011.

- Gullco, Jorge Ben, "Stern" en *Fotógrafos argentinos del siglo XX*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- Gyalui, Luz C., *Grete Stern. Une élève du Bauhaus en Argentine*. Memoria de tesis de maestría, Paris IV, Sorbonne, 1997-1998 (mimeo).
- Halperin Donghi, Tulio, *La República Imposible 1930-1945*, Buenos Aires, Ariel, 2004.
- Harendt, Hannah, *La condición humana*, Buenos Aires, Paidós, 2009 [1958].
- Heller, Agnès, *Sociología de la vida cotidiana* (Trad. José Francisco Ivars y Enric Pérez Nadal), Barcelona, Península, 2002.
- Henault, Mirta, *Alicia Moreau de Justo*, Buenos Aires, CEAL, 1983.
- Hobsbawm, Eric, *La era de los extremos. El corto siglo XX: 1914-1991*, Madrid, Crítica, 1995.
- Hochman, Elaine, *La Bauhaus. Crisol de la Modernidad* (Trad. Ramón Ibero), Barcelona, Paidós, 2002.
- Hubert, Rosario "Pan-Brasil" en *Sala Grumo*, <<http://salagrumo.org/notas.php?notaId=107>> [Consulta: 10 mayo 2010]
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody*. New York, Methuen, 1985
- _____, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York, Routledge, 1994.
- _____, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, London, Routledge, 1994
- Huysen, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (Trad. Pablo Gianera), Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002 [1986].
- Jacobi, Jolande, *La psicología de C. G. Jung*, Madrid, Espasa Calpe, 1963.
- Jakobson, Roman, "Los conmutadores, las categorías verbales y el verbo ruso" en *Ensayos de Lingüística General*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- Jameson, Fredric, *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente* (Trad. Horacio Pons), Buenos Aires, Gedisa, 2004.

- _____, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (Trad. Pardo Torio), Buenos Aires, Paidós, 2005 [1984].
- Jardine, Alice“Opaque Texts and Transparent Contexts. The Political Difference of Julia Kristeva” en Nancy K. Miller (ed.), *The Poetic of Gender*, New York, Columbia University Press, 1986, pp.96-116.
- Jitrik, Noé, *Los viajeros*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969
- Jung, Carl, (dir.), *El hombre y sus símbolos* (Trad. Luis Escolar Bareño), Barcelona, Biblioteca Universal Contemporánea, 1984.
- Kantor, “La guerra y el arte” en *Correo Literario*, Año II, nor.39, 1 de agosto de 1945, pp. 7 y 8.
- Kwiatwoski, Nicolás y José Emilio Burucúa, “Los límites de la representación. Nuevas hipótesis sobre un viejo problema histórico y teórico” en *Papeles de Trabajo*, Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de General San Martín, Buenos Aires, Año 4, nro. 7, abril de 2011.
- King, John, Sur. *Estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989 (Trad. Juan José Utrilla).
- Kirpatrick, Susan, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Kirsten, Lincoln, *Pavel Tchelitchew. Pinturas y dibujos (1925-1948)*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, agosto de 1949.
- Kohan, Néstor, *De ingenieros al Che: ensayos sobre el marxismo argentino y latinoamericano*, Editorial Biblos, 2000.
- Korn, Guillermo, “Un lavoro imponente” (fotografías de Grete Stern) en *Libertad Creadora* nro.1, La Plata, Claridad, enero, febrero, marzo, 1943.
- Krauss, Rosalind, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos* (Trad. Cristina Zelich), Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Lafleur, Héctor, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso, *Las revistas literarias argentinas (1893, 1967)*, Buenos Aires, El octavo loco, 2006.
- Lavin, Maud, “ringl + pit: The Representation of Women in German Advertising, 1929-33” en *Clean New World, Culture, Politics and Graphic Design*, Cambridge, MIT, 2001.

-Lavrin, Asunción, *The ideology of the Feminism in the southern cone, 1900-1940*, Washington, Wilson Center, 1986.

-Levinas, Emanuel, *Totalidad e infinito*, Salamanca, Editorial Sígueme, 1999.

-Lobato, Mirta Zaida (dir), *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Biblos, 2005.

-Lojo, María Rosa (con la colaboración de Marcela Crespo y Sonia Jostic), “Pasos nuevos en espacios habituales” en: Noé Jitrik (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11: Elsa Drucaroff (Dir. del volumen), *La narración gana la partida*, Buenos Aires, Emecé, 2000.

-López Anaya, Jorge, “Gyula Kosice, la memoria y el proyecto. Fragmentos de una entrevista” en *Kosice. Obras 1944-1990*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1991.

-Lorenzo Alcalá, May, “Del apocalipsis a la utopía” en Cuadernos Hispanoamericanos nro. 629, Madrid, noviembre de 2002, pp. 103-112.

-_____, *Norah Borges: la vanguardia enmascarada*, Buenos Aires, Eudeba, 2009.

-Losada, Leandro (selección y prólogo), *Esplendores del Centenario. Relatos de la elite argentina desde Europa y Estados Unidos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.

-Lottman, Herbert, *La Rive Gauche. La élite intelectual y la política en Francia entre 1935 y 1950*, Barcelona, Tusquets, 1994.

-Mac Leish, Archibald, “Escritores de postguerra y lectores de anteguerra” en *Sur* nro. 72, 1940, pp.36-42.

-Mackintosh, Fiona y Roberta Quance, “Speaking /Seeng Saints: Norah Borges and Silvina Ocampo Collaborate” en *Romance Studies*, Vol. 22 (2), July, 2004, pp. 149-163.

-Mafud, Julio, *Los dueños del país: sociología de la clase alta*, Buenos Aires, Editorial Distal, 1993.

-Malosetti Costa, Laura, “Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires” en *Voces en conflicto, espacios en disputa. VI Jornadas de Historia de las mujeres y I Congreso Latinoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género*, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, agosto de 2000, CD (2001).

-Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2009.

-Masiello, *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.

-Marin Louis, *Estudios semiológicos (La lectura de la imagen)* (Trad. Joaquín Fernández), Madrid, Comunicación, 1978.

-_____, *Le portrait du roi*, Éditions de Minuit, Paris, 1981.

-_____, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Editions du Seuil, 1993.

-_____, *De la représentation*, Paris, Gallimard/ Le Seuil, 1994.

-Martín-Barbero, Jesús, *Procesos de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista*, México, Gustavo Gili, 1984.

-_____, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gili, 1987.

-Mayayo, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003.

-Maynes, Mary Jo, “Cultura de clase e imágenes de la vida familiar” en David Kertzer y Marzio Barbagli (comps.), *Historia de la familia europea (vol.2) La vida familiar desde la Revolución Francesa hasta la Primera Guerra Mundial (1789-1913)*, Barcelona, Paidós, 2003, pp. 297-337.

-McGee Deutsch, Sandra, “A dike Against Reaction” en *Crossing Borders. Claiming a Nation*, Durham and London, Duke University Press, 2010, pp. 172-204.

-_____, “Argentine Women Against Fascism: The Junta de la Victoria, 1941-1947” en *Politics, Religion & Ideology*, London, Routledge, 2012, Nro. 13, vol. 2, pp. 221-236.

-Merli, Joan, *Raquel Forner* (monografía), Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1952.

- Míguez, Eduardo, “Familias de clase media: la formación de un modelo” en Fernando Devoto y Marta Madero (dirs.), *Historia de la vida privada en Argentina. La Argentina plural (1870-1930)*, Buenos Aires, Santillana, 1999, pp.21-46.
- Mirzoeff, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual* (Trad. Paula García Segura), Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Mitchell, W.J.T., *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual* (trad. Yaiza Hernández Velázquez), Madrid, Akal, 2009 [1994].
- Molloy, Sylvia, “Sentido de ausencias” en *Revista Iberoamericana* N° 132-133, julio/diciembre de 1985.
- _____, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- _____, “Identidades textuales femeninas: estrategias de autofiguración” en *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, nro. 12, Diciembre de 2006, pp.68-85.
- Nancy, Jean- Luc, *La mirada del retrato*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006,
- Nari, Marcela, “Maternidad, política y feminismo” en Fernanda Gil Lozano, Valeria Silvina Pita y María Gabriela Ini (dir.), *Historia de las mujeres en la Argentina. Siglo XX*, Buenos Aires, Taurus, 2000, pp.215-216.
- Noceti, Solana, “Entrevista a Laura Malosetti Costa: Mujeres al borde de los estereotipos” en revista *El Arca Digital* n° 57, diciembre de 2002. Disponible en: <<http://www.elarcadigital.com.ar/modules/revistadigital/articulo.php?id=760>> [Consulta: 18 feb. 2005].
- _____, *Las políticas de maternidad y el maternalismo político. Buenos Aires (1890-1940)*, Buenos Aires, Biblos, 2004.
- Neiburg, Federico, *Los intelectuales y la invención del peronismo. Estudios de antropología social y cultural*, Buenos Aires, Alianza, 1988.
- Ocampo, Victoria, *La mujer y su expresión*, Buenos Aires, Sur, 1936, pp.7-28.
- Orfila Reynal, Arnaldo, “La Universidad Alejandro Korn” en AA.VV., *Universidad y ámbitos culturales platenses*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, 1963.

- Pacheco, Marcelo, "Raquel Forner y una profecía" en *Raquel Forner, Series espaciales (1957-1988)*, Fundación Banco Patricios, Buenos Aires, 1993.
- Passerini, Luisa, "Sociedad de consumo y cultura de masas" en Georges Duby y Michelle Perrot (dir.), *Historia de las mujeres, El siglo XX. Guerras, entreguerras y posguerra*. Tomo 9, Madrid, Taurus, 1994.
- Pagano, José León, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Ed. L'Amateur, 1944.
- Pasolini, Ricardo, "Scribere eos qui possunt proscribere. Consideraciones sobre intelectuales y prensa antifascista en Buenos Aires y París durante el período de entreguerras" en *Prismas. Revista de historia intelectual*, nro. 12, Universidad Nacional de Quilmes, 2008, pp.87-108.
- Pasternac, Nora, "Victoria Ocampo" en *Iztapalapa* nro.37, julio-diciembre, 1995, pp. 11-24.
- _____, "Las escritoras en la revista *Sur*: un ejercicio de recuperación de la memoria literaria" en *Iztapalapa* Año 23, nro. 52, 23, enero- junio, 2002, pp. 288-301.
- _____, *Sur: una revista en la tormenta. Los años de formación: 1931-1944*, Buenos Aires, Paradiso, 2002.
- Payró, Julio E., *Veintidós pintores. Facetas del arte argentino*, Buenos Aires, Poseidón, 1944
- Peirce, Charles Sanders, *Philosophical Writings of Peirce*. Justus Buchler, Dover Justus Buchler (ed.) New York, 1955.
- Perazzo, Nelly, *El arte concreto en la Argentina*, Buenos Aires, Gaglianone, 1983.
- Perón, Eva, *La razón de mi vida*, Buenos Aires, Peuser, 1951.
- Pierini, Margarita, "El viaje como iniciación en las memorias de María Rosa Oliver" en Elena Zamudio (coord.), *Espacio, viajes y viajeros*, México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa/ Ed. Aldus, 2004, pp.122-138.
- Pierini, Margarita et. al., *La novela semanal (Buenos Aires, 1917-1927). Un proyecto editorial para la ciudad moderna*, Madrid, CSIC, 2004.
- Piglia, Ricardo, *El último lector*, Buenos Aires, Anagrama, 2005.
- Pla, Roger, "Pinturas de Raquel Forner" en *Argentina Libre*, 17 de octubre de 1946.

- Pogoriles, Eduardo, “El eslabón perdido de las revistas culturales porteñas” en *Clarín*, 2 de julio de 2005.
- Plotkin, Mariano Ben, “Freud, Politics and the Porteños: The Reception of Psicoanalysis in Buenos Aires, 1910-1943” en *The Hispanic American Review*, Vol. 7, No. 1, Feb., 1997, pp.45-74.
- _____, *Freud en las pampas. Orígenes y desarrollo de una cultura psicoanalítica en la Argentina. (1910-1983)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.
- _____, “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, pp. 519-542.
- _____, “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 Mayol y Marta Madero (eds.), *Formas de Historia Cultural*, Buenos Aires, Prometeo; Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2007, pp 247 -271.
- Pollock, Griselda, “Feminism and Modernism” en Roszika Parker y Griselda Pollock (eds.), *Framing Feminism: Art and the Women´s Movement 1970-1985*, Londres, Harper Collins, 1987, pp. 79-124.
- _____, *Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art*, London and New York, Routledge, 1988.
- _____, “Modernidad y espacios de la femineidad” en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana y Universidad Autónoma de México, 2007, pp. 249-282.
- _____, *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo*, Madrid, Cátedra, 2010
- Prieto, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- Pultz, John, *La fotografía y el cuerpo*, Madrid, Akal, 2003
- Pumphrey, Martin, “The Flapper, the Housewife and the Making of Modernity” en *Cultural Studies*, Volumen 1, Número 2, Mayo de 1987.
- Quance, Roberta, *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*, Antonio Machado, Madrid, 2000.

- _____, "Norah Borges Illustrates Two Spanish Women Poets" en Federico Bonaddio and Xon de Ros (eds.), *Crossing Field in Modern Spanish Culture*, Oxford, Legenda, 2003, pp. 54-66.

-Queirolo, Graciela, Queirolo, "La mujer en la sociedad moderna a través de los escritos de Victoria Ocampo (1935-1953)" ponencia en *51° Congreso Internacional de Americanistas*, Santiago, Chile, 2003 (mimeo).

- _____, "La década del 30 a través de los escritos feministas de Victoria Ocampo" en Alicia N. Salomone et al., *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas: 1920-1950*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2004, pp. 219-239.

-Rancière, Jacques, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.

- _____, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000

- _____, *La división de lo sensible. Estética y política* (Traducción: Antonio Fernández Lera), Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002.

- _____, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museo de Arte contemporáneo y Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.

- _____, *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

- _____, *Política de la literatura*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2011.

-Rivera, Jorge, *Madí y la Vanguardia argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1976.

- _____, *El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires, Atuel, 1998.

-Rocchi, Fernando, "Inventando la soberanía del consumidor: publicidad, privacidad y revolución del mercado en Argentina" en Marta Madero y Fernando Devoto (dirs.), *Historia de la vida privada en la Argentina .La Argentina plural (1870 -1930)*, Tomo II, Buenos Aires Taurus, 1999.

- _____, *Chimneys in the Desert. Industrialization in Argentina . During the Export Boom Years, 1870-1930*, Standford, Standford University Press, 2006.

- Rocco Cuzzi, Renata e Isabel Stratta, “Las escritoras.1940-1970” en *Historia de la Literatura Argentina. Los contemporáneos*, Tomo 5, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- Roig, Arturo, Alejandro, *La Argentina del 80 al 80: balance social y cultural de un siglo*, Volumen 38 de *Nuestra América*, México, UNAM, 1993.
- Rojas Paz, “Árboles desolados” en *Argentina Libre*, 2 de enero de 1947.
- Rojo, Grínor, “El ensayo y Latinoamérica”, en *Revista de crítica cultural*, nro. 16, 1998.
- Romero Luis Alberto y Leandro Gutiérrez, *Sectores populares, política y cultura: Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995.
- Romero Brest, Jorge, “Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern” en revista *Sur* Año V, nro. 13, octubre de 1935.
- Rubin, “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo” [1975], en Marysa Navarro y Catherine R. Stimpson (comp.), *¿Qué son los estudios de mujeres?*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Saavedra, María Inés y Patricia Artundo, *Leer las artes: artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas 1878-1951*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2002.
- Said, *Beginnings. Intention & method*, New York, Columbia University Press, 1985.
- Saítta, Sylvia, “Política, masividad y vanguardia en *Contra. La revista de los francotiradores*” en Saúl Sosnowski (ed.), *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza, 1999, pp.201-215.
- _____, “Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda” en Alejandro Cattaruzza (dir.), *Nueva Historia Argentina: Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre (1930-1943)*, Tomo 6, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, pp. 383-428.
- Saítta, Sylvia y Luis Alberto Romero (comp.), *Grandes entrevistas de la Historia Argentina*, Buenos Aires, Punto de Lectura, 2002.
- Saítta, Sylvia, (selección y prólogo), *Hacia la revolución. Viajeros argentinos de izquierda*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- _____, *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

-Salas, Alberto (prólogo) y Grete Stern (fotografías), *Los Patios*, Buenos Aires, Ed. Buenos Aires/Arte, 1967.

-Sánchez, María Victoria, “Sueños de mujeres. La revista *Idilio* y la transformación de la familia en los años 1940-1950”, en revista *Ojos crueles*, Año 2, N° 3, Otoño de 2006.

-Sarane, Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974.

-Sarlo, Beatriz, *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires, Abril, 1998.

-_____, *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Grupo Norma, 2004 [1985].

-_____, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.

-_____, *La imaginación técnica, Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004.

-_____, *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Emecé, 2007.

-Sartre, Jean- Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?*, 1948.

-Scarzanella, Eugenia, “Entre dos exilios: Cesare Civita, un editor italiano en Buenos Aires desde la Guerra Mundial hasta la dictadura militar (1941-1976)” en *Revista de Indias*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, enero-abril 2009, Volumen LXIX, N° 245, pp.65-93.

-_____, “Mujeres y producción/consumo cultural en la Argentina peronista: las revistas de la editorial Abril” en Revista *Hojas de Warmi. Investigaciones para el feminismo, la cooperación y la solidaridad con América Latina*, N° 14, Año 2009, en línea <http://www.publicacions.ub.es/revistes/ejecuta_descarga.asp?codigo=494> [Consulta: 20 may. 2009]

-Scott, Joan “El género: una categoría útil para el análisis histórico” en María Cecilia Cangiano y Lindsay Dubois (comps.) *De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. 1993, pp.17-50.

-Sekula, Allan, “The Body and the Archive” en *October* nro. 39, invierno de 1986, pp 3-64.

- Schlagman, I, “Conversación sobre arte contemporáneo con Raquel Forner” en *Revista Ars*, Buenos Aires, 1950.
- Schwartz, Jorge y Roxana Patiño (eds.), *Revistas culturales/literarias latinoamericanas del siglo XX, Revista Iberoamericana*, Pittsburg, v.70, nro. 208-209, julio-diciembre 2004.
- Schwartzstein, Dora, *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*, Barcelona, Crítica, 2001.
- Shakespeare, William, “La reina Mab” (Traducción: Mariano de Vedia y Mitre) en *Saber Vivir*, Año II, nro. 11, junio de 1941, pp. 16 y 17.
- Shaw, Alejandro, E., “Presentación” en María Rosa Oliver, *América vista por una mujer argentina*, Buenos Aires, Salzmán y Cía, 1945.
- Siracusano, Gabriela, “Las artes plásticas en las décadas del ‘40 y ‘50” en José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva Historia Argentina (Arte, Sociedad y Política)*, Tomo II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp.13-56.
- Sitman, Rosalie, *Victoria Ocampo y Sur. Entre Europa y América*, Buenos Aires, Lumiere, 2003.
- Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires, Alfaguara, 2003
- _____, *Contra la interpretación* (Trad. Horacio Vázquez Rial), Buenos Aires, Alfaguara, 2005 [1966]
- _____, *Sobre la fotografía* (Trad. Carlos Gardini y Aurelio Major), Buenos Aires, Aguilar, 2006 [1973].
- Sorá, Gustavo, “Editores y editoriales de ciencias sociales: un capital específico” en Federico Neiburg y Mariano Plotkin, (comps.), *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2004.
- Sosnowsky, Saúl, *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Madrid, Alianza, 1999.
- Soto, Moira, “Al rescate de Grete Stern”, entrevista a Silvia Coppola en Suplemento Radar de *Página 12*, 4 de agosto, 2000
- Sougez, Marie-Loup (coord), *Historia General de la Fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007.

- Stern, Grete, “Apuntes sobre fotomontaje” en Luis Príamo (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, 2003.
- Suárez Guerrini, Florencia, “De la torre de marfil al foro. Revistas culturales y guerra europea en la escena intelectual porteña”, Comunicación presentada en las *Cuartas Jornadas Archivo y Memoria. La memoria de los conflictos: legados documentales para la Historia*, Madrid, 19-20 de febrero, 2009 <<http://www.archivoy memoria.com>> [Consulta: 07/09/2011].
- _____, “Arte nacional y masivo. Los primeros años de la revista *Continente*” en *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis. VI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. XIV Jornadas CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2011, pp. 391-403.
- Suleiman, Susan Rubin, *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1990.
- Tashjian, Dickran "Surrealism in the Service of Fashion" *A Boatload of Madmen* , New York, Thames & Hudson, 1995, pp. 66-90.
- Teitelbaum, Matthew (ed.), *Montage And Modern Life 1919-1942*, Boston, The Institute of Contemporary Art, MIT, 1992.
- Tell, Verónica, “Entre el arte y la reproducción: el lugar de la fotografía” en *Arte de posguerra. Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp.243-262.
- _____ “*Latitud Sur: Coordenadas estético-políticas de la fotografía moderna en la Argentina*” en Diana Wechsler, *Territorios de Diálogo, España, México y Argentina 1930-1945*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2006, pp.195-201.
- Terán, Oscar (coord.), *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2004.
- Travnik, Juan, *Annemarie Heinrich. Un cuerpo, una luz un reflejo*, Buenos Aires, Larrivière, 2004.
- Ulanovsky, Carlos, *Paren las rotativas. Diarios, revistas y periodistas (1920-1969)*, Buenos Aires, Emecé, 2005.
- Uribe, Basilio (dir.), *Historia General del Arte en la Argentina*. Tomo VII, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1995.

-Usandizaga, Aránzazu, *Escritoras al frente. Intelectuales extranjeras en la Guerra Civil*, Donostia-San Sebastián, Editorial Nerea, 2007.

-Valobra, Adriana, “La UMA en marcha. Tradiciones y estrategias de movilización social en los partidos opositores durante el peronismo. El caso del Partido Comunista y la Unión de Mujeres de la Argentina” en *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, Vol. 30, nro. 60, 2005, pp. 156-183.

-_____, “Partidos, tradiciones y estrategias de movilización social: de la Junta de la Victoria a la Unión de Mujeres de la Argentina” en revista *prohistoria – políticas de la historia*, número monográfico: La trayectoria de la cultura peronista, 1943-2003, Año IX, nro. 9, 2005, pp. 67-82.

-_____, *Del hogar a las urnas. Recorridos de la ciudadanía política femenina Argentina, 1946-1955*, Rosario, Prohistoria ediciones, 2010.

-Vázquez, Pablo A., “Revista *Continente*. Publicación de orientación cultural en el marco del primer peronismo”, *Segundo Congreso de Estudios sobre Peronismo*. Red de estudios sobre peronismo, noviembre de 2010.

-Vezzetti, Hugo, “Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas” en Fernando Devoto y Marta Madero, *Historia de la vida privada en la Argentina Tomo 3*, Buenos Aires, Taurus, 1999, pp.173-197.

-_____, “El psicoanálisis y los sueños en *Idilio*” en Luis Priámo (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, 2003. pp. 149-159.

-Viñas, David, *Viajeros argentinos a Estados Unidos*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2008.

-Von Franz, M.L, “El proceso de individuación” en Carl Jung (dir.), *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Biblioteca Universal Contemporánea, 1984, pp. 157-216.

-Walsh, María Elena, “Los desnudos faciales de Grete Stern” en Revista *Sur* N° 215-216 septiembre- octubre de 1952.

-Watriss, Wendy; Parkinson Zamora, Lois (ed.), *Image and Memory. Photography from Latin America 1866-1994*, Houston, University of Texas Press, 1994.

-Weber, Klaus, “Photography at the Bauhaus” en *Bauhaus Archive Berlin. Museum of Design. The collection*, (textos de Magdalena Droste et. al), Berlin, Bauhaus Archive, 2004, pp. 122- 131.

-Wechsler, Diana B, “La tradición moderna: entre la política y lo surreal (1930-1945)” en revista *Arte e Cultura*, Vol.8, 2do semestre, 2000.

- _____, “Mujeres del mundo’. Raquel Forner y la Guerra Civil Española”, en *Actas de VI Jornadas de Estudios de las Mujeres y de Género*, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, FFyL, UBA, 2001, CD, ISBN: 950-29-0614-4.

- _____, *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición (1920-1930)*, Buenos Aires, UBA, FFyL, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, 2003.

-Wechsler, Diana y Yayo Aznar (comps.), *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

- Diana Wechsler y Marcela Gené, *Fuegos cruzados. Representaciones de la Guerra Civil en la prensa argentina (1936-1940)*, Córdoba (España), Fundación Provincial de Artes Plásticas de la Diputación de Córdoba “Rafael Boti”, 2005.

- _____, *Territorios de diálogo, España, México y Argentina, 1930-1945*, Buenos Aires; Fund. Mundo Nuevo, 2006.

- _____, *La vida de Emma en el Taller de Spilimbergo*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2006.

- _____, “El exilio antifascista. Clément Moreau y Grete Stern” en *Índice. Revista de ciencias sociales*, Buenos Aires: Centro de Estudios Sociales, Daia, 2007, N ° 25, pp. 187-201.

- _____, “Miradas nómades. Emigrantes y exiliados en la construcción de imágenes para la gráfica antifascista (1936-1939)” en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comp.) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 245-263.

- _____, “No pasarán! Artistas e intelectuales y el exilio antifascista en Buenos Aires” en Andrea Pagni (ed.), *El exilio republicano*, Berlín, Vervuert, 2011, pp. 189-207.

-Willson, Patricia, *La Constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

- _____, “Página impar: el lugar del traductor en el auge de la industria editorial” en: Jitrik, Noé (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9: Saítta, Sylvia, (Dir. del volumen), *El oficio se afirma*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2004, pp. 123-142.

-Whitelow, Guillermo, *Raquel Forner*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1980.

- _____, “Raquel Forner, testigo de dos guerras” en *Raquel Forner*, catálogo de la exposición realizada en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Julio- Agosto, 1998.

- Woolf, Virginia, *Tres Guineas*, Buenos Aires, Sur, 1941.

-Zubieta, Ana María (dir.), *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos, polémicas*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

4) Archivos y repositorios documentales

-Academia Argentina de Letras

-Archivo Museo Nacional de Bellas Artes

-Archivo Fundación Espigas

-Archivo Fundación Forner-Bigatti

-Archivo de artista - Grete Stern

-Archivo Museo Reina Sofía

-Bauhaus Archiv Museum of Design

-Biblioteca Nacional

-Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina (CeDInCI)

-Colección del Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires- Fundación Constantini.

-Princeton University Library

-Rockefeller Archive Center

5) Entrevistas

-Carlos Peralta Ramos

-Raquel Peralta Ramos