



Estéticas de la subjetividad: identidad textual y visual en el periódico argentino *alfonsina* (1983-1984)

Resumen:

En 1983 alfonsina, primer periódico para mujeres, aparece en la escena cultural de Buenos Aires a los pocos días de la asunción del presidente Raúl Alfonsín y de la recuperación de la democracia. Nos proponemos abordar, desde un enfoque interdisciplinario, las diversas participaciones que la escritora y periodista María Moreno y de la fotógrafa Alicia D'Amico realizan en las páginas de alfonsina. El análisis del repertorio de estrategias de auto figuración y de textualidades y géneros que privilegian la primera persona resulta un acceso propicio para indagar algunos modos de intervención de la periodista y la artista seleccionadas. Sus actuaciones, canalizadas en formatos que exhiben, manipulan y estetizan el yo textual y/o el yo representado, permiten hallar una línea de unión entre el tratamiento verbal y visual de algunas temáticas que el periódico pone de relieve como las construcciones heterodoxas de la enunciación, y de los cuerpos femeninos.

In 1983 the periodical alfonsina, primer periódico para mujeres appeared upon the cultural scene of Buenos Aires within days of Raúl Alfonsín's assumption of the presidency and the recovery of democracy. We propose an interdisciplinary approach to examine the joint participation of the journalist María Moreno and the photographer Alicia D' Amico in the pages of Alfonsina. The analysis of their strategies of self-figuration, textualities and genres provides a propitious access point to investigate their intervention models in the content of this periodical. Their actions, canalized in formats that exhibit, manipulate and esthetize the "self" textual and/or the "self" represented, allow to trace a line between the verbal and the visual treatment of some subject matters that the newspaper emphasizes, such as the heterodox constructions of the statement, and feminine bodies.

La propuesta de este trabajo es abordar interdisciplinariamente las intervenciones de algunas escritoras, periodistas y artistas visuales en *alfonsina*, una publicación periódica argentina de corta vida, que se titula en letra minúscula, se subtitula "primer periódico para mujeres", y que aparece en la escena cultural argentina en los albores de la democracia. El gesto de impostación de un comienzo que trae *alfonsina* respecto de las publicaciones para mujeres, manifiestamente distintas al "discurso de ser mujer" promovido por las revistas femeninas como *Para Ti*, *Vosotras*, *Claudia*, *Mujer 10* (Moreno: 1984, Año I, N°3: 7) adquiere variadas entonaciones que pretendemos indagar desde la utilización de determinadas modulaciones del "yo" textual y autoral y de algunos géneros discursivos del "yo" propiamente dichos. Es decir, ciertas entonaciones autoficcionales y estrategias de autofiguración en un grupo de textos verbales heterogéneos que forman una particular composición estética e ideológica junto con una serie de retratos.

A partir del quince de diciembre de 1983, cuando Raúl Alfonsín ya era oficialmente el presidente de los argentinos, en Buenos Aires se consigue el periódico *alfonsina*, que instala en el contexto local algunos de los debates feministas más resonantes del momento, a los que se ponen en relación con una sucesión de “saldos” dejados por la dictadura: como la implementación de torturas y la desaparición de personas. En tanto que el proyecto declarado de la publicación es articular lo femenino con lo nacional (Moreno: 2001), por sus páginas abundan las discusiones atravesadas por el par política y feminismo. Así además de noticiar sobre la ley de divorcio o el amor entre mujeres, se hace especial énfasis en la puesta en diálogo de, por ejemplo, las reflexiones sobre el aborto con la problemática de hijos expropiados, los cuerpos al destape frente a los cuerpos escondidos. Una postura que evidencia esta publicación es la de asentar una crítica doble ante el uso publicitario y mediático de los cuerpos femeninos ahora “destapados”. El doblez de esa crítica reside, por un lado, en distanciarse de esos medios, como por ejemplo la revista *La Semana*, que, a expensas del destape de la democracia, ponen a circular en un mismo número imágenes corporales de mujeres “destapadas” con, por ejemplo, confesiones de torturadores arrepentidos (*alfonsina*, 1984, Año I, N° 4: 3). Esta imaginaria femenina, al presentar “mujeres fragmentadas”, significadas en senos, colas, labios y escotes, hacen del destape literalmente una “cosa” de hombres, y hacen de la mujer un “objeto decorativo con cuerpo” (Soto, 1983, Año 1, N° 1: 14). El segundo aspecto de esa crítica se afana en poner en sobre aviso sobre el gesto de despolitización que significa depositar el ojo editorial en esa exhibición de la “bella imagen” de estos cuerpos disciplinados (los de mujeres lindas, sanas, jóvenes, eficaces) frente a los cuerpos que aún permanecen en las sombras de la desaparición (*alfonsina*, 1983, Año I, N° 1: 6-7). En sintonía con esta declaración verbal de principios, veremos las apuestas en los modos de representación del “yo” femenino que proponen algunos de los retratos fotográficos de la publicación.

En el marco de un periódico que se dice primero la ocurrencia de una serie de estrategias de auto figuración y de textualidades que privilegian la primera persona resulta una llave de acceso privilegiado para examinar algunos modos de intervención de la periodista y artista seleccionadas en este trabajo: la escritora y periodista María Moreno, fundadora y directora de la publicación, y la fotógrafa y colaboradora estable Alicia D` Amico. Sus actuaciones trazan una línea de unión entre el tratamiento verbal y visual de algunas temáticas que la publicación pretende poner de relieve, como construcciones heterodoxas de la enunciación verbal y visual, y de los cuerpos femeninos. Esas intervenciones, como se dijo, están preferentemente encauzadas en formatos verbales y visuales que exhiben, manipulan y estetizan el “yo” autoral y/o el “yo” representado.

Entonación de “yo”: poéticas del nombre

Cuando se registran las primeras participaciones de mujeres en el periodismo argentino, el uso de la seudonimia parece haber sido una práctica acostumbrada. Como si el acceso de la mujer a la escritura y al lanzamiento de publicaciones periódicas requiriera el enmascaramiento o el cambio de sexo en el nombre, vemos que “Cecilia” era seudónimo de Rosa Guerra, “Judith” escondía a Josefina Pelliza de Sagasti, “Daniel” y “Alvar” encubrían a Eduarda Mansilla. En 1862, Rosa Guerra fundó la revista *La Educación* y colaboró con seudónimo en *La Tribuna*, *La Nación*, y en 1860 publicó su novela *Lucía Miranda*. En 1863, Eduarda Mansilla firmaba como Alvar en el semanario *El Alba* y como Daniel en *La Flor del aire*. (Auza, 1998; Batticuore, 2005). Ya en el siglo XX, Alfonsina Storni firmaba su columna en *La Nación* como “Tao Lao”, aunque la funcionalidad del seudónimo en su caso estaba más ligada a una ficcionalización lúdica de la autoría que a proteger o disimular una identidad femenina (Diz, 2006).

Emparentada en parte con esa tradición, María Cristina Forero firma hoy todos sus textos como “María Moreno”, una fórmula que ya se ha convertido en un nombre de autora (Foucault: 1969). Antes de que el seudónimo se volviera un nombre con el que ser reconocida públicamente, Moreno fue desplegando en su producción diversos modos de lo que muchos críticos denominan “autofiguración” (Molloy, 1991; Gramuglio, 1992; Premat, 2006, 2009; Amicola, 2008), es decir, múltiples formas de nombrarse, de representarse o, mejor, de crear para sí, lo que Julio Premat (2006; 2009) denomina una “imagen de autor” (1). Y las páginas de *alfonsina* resultan un espacio privilegiado en el que rastrear y problematizar algunas inflexiones de la autoría a partir de esos diversos modos experimentales de Moreno de representación del “yo”, los que aunque cuenten en su trayectoria con tímidos antecedentes -en *La Opinión* firmó muchas notas con el nombre y apellido de su marido, también periodista, Marcelo Moreno, pero también con su nombre real (Cristina Forero), y ya en *Vogue*, *Siete Días* y el suplemento “La Mujer” hizo su aparición pública como María Moreno- arman sistema en el periódico que nos ocupa. El “destape” (institucional, judicial, de los cuerpos) que tiene lugar con la recuperación de la democracia se cruza en *alfonsina* con el “destape” de las estrategias de exhibición, manipulación o escamoteo de la firma y de la identidad textual de la mentora de la publicación.

Tomaremos algunos ejemplos. El número inaugural presenta un editorial, en el que desde una posición enunciativa femenina encauzada en un nosotros inclusivo se deja por sentado un resumen del programa de la publicación y sus hacedoras: “Porque desde hoy vamos a implantar un alegre casamiento del horno con la máquina de escribir, de los anteojos `de leer` con las agujas de crochet, de la casa con el barrio (...) Porque se puede ser Madre y ser Mujer (...) Porque amamos a hombres que se atrevieron a amarnos sin que fuéramos trofeos de guerra”. (*alfonsina*, 1983, Año I, N°1: 3)

Es interesante marcar, como lo hace Nelly Richard (2008), al preguntarse por la posibilidad de conciliación del sujeto del feminismo desunificado con la necesidad de alcanzar un nosotros colectivo para la lucha política, que en el marco del proyecto de Moreno, que apuesta al descentramiento de la identidad enunciativa y enunciada se recurra al colectivo “nosotras”, sin embargo no proclive a la desunión, para reposicionarse tácticamente y manifestar el proyecto de una publicación, para la cual declararse primera no implica la negación de una tradición

de mujeres que avale al nosotras que enuncia. Entre estas mujeres anteriores con las que identificarse, la editorialista pone en relación a un grupo heterogéneo y dispar de mujeres, que va desde personajes bíblicos y legendarios primigenios, como Eva y Lilith, hasta miembros de sus propias familia (sus madres) o mujeres que forman un colectivo indiferenciado (figurantas y brujas), pasando por íconos literarios como “la princesa que está triste” de Rubén Darío o “la costurerita que dio el mal paso” de Evaristo Carriego y mártires de Woodstock como Janis Joplin. No obstante, el editorial se atribuye a la firma “alfonsina”, a secas, que asegura que: “... hay nombres de mujeres que no necesitan apellidos (...) Porque si hubo una Alfonsina que entró al mar para buscar la muerte, miles de Venus saldrán de las mismas aguas para cantar al amor y a la vida” (alfonsina, 1983, Año I, N°1: 3).

Un gesto de Moreno que se traduce en un posicionamiento estético y político al decidir iniciar el proyecto de un “primer periódico para mujeres” mediante la apropiación del nombre de una de las pioneras en el proceso de profesionalización de la escritura femenina y de una de esas mujeres hoy ya despojadas para su reconocimiento del apellido paterno. El fin de una “Alfonsina”, entonces, se constituye en un motor productivo en tanto pareciera poder despertar el nacimiento de otras alfonsinas que, como Venus, como alfonsina (con minúsculas), como Alfonsina (con mayúsculas) como el “nosotras”, como María Moreno, canten también “al amor y a la vida”.

En la entrevista que sigue al editorial y que se titula “La madre de todas nosotras” (alfonsina, 1983, Año I, N°1: 4-5) reaparece a pie de página la rúbrica “alfonsina”. La entrevistada es María Elena Walsh y la entrevistadora es María Moreno. Curiosamente, la entrevista, que desde el título coloca a ciertas mujeres en posición de hijas y discípulas de María Elena Walsh, aunque aparece firmada por un “alfonsina” en minúscula, está acompañada por una fotografía de tipo periodística, que deja ver a una joven María Moreno de perfil. Con ese gesto, el de firmar como “alfonsina” pero también dejarse ver mediante un dispositivo de alta referencialidad se pondrían en conjunción dos maniobras de auto figuración: la remisión de la firma a la revista en su totalidad (María Moreno como la cifra y el comienzo de la publicación “alfonsina”) y nuevamente una operación de homenaje y mimesis respecto de un ícono potente (María Moreno como una versión aggiornada de Alfonsina periodista).

Claro es que en diciembre de 1983 el uso de esa firma se valga también de una estrategia de feminización, y así de identificación, para con el apellido del primer presidente constitucional luego de la dictadura, que tuvo en su mayoría un electorado femenino, para dar nombre al “primer periódico para mujeres” de la democracia y para propiciar uno de los tantos “autobautismos privados” que habilitan a la periodista a asumir “un nuevo yo” (Moreno, 1992: 11).

Cuando en el marco de un periódico, que sale en paralelo a la restitución formal de la democracia, lo esperable sería la plena identificación y no el disfraz de la firma, el desafío mayor de Moreno es construir para sí identidades autorales y textuales heterogéneas, mediante estrategias de corrosión del nombre propio.

La voluntad de instalar una identidad discontinua y una voz de amplio registro (ambas estalladas, salidas de sí), que se encauzarían en modulaciones autobiográficas irreverentes y desviadas, al propender el auto-engendramiento constante (nominal, de personalidad), y al desmontar la naturalización de la identidad entendida como un “yo” coherente y completo, como algo que se cierra sobre un núcleo de atributos predeterminados (Richard, 2008), posicionaría al sujeto productor de un discurso (en este caso, femenino) y a la autoría (en este caso, femenina), fuera de cualquier alineación civil y políticamente prefijadas.

Modulaciones del yo: políticas de la mirada

En 1973 la fotógrafa Alicia D'Amico junto a su colega Sara Facio plasmaron en un volumen llamado *Retratos y autorretratos. Escritores de América Latina* (1973) un friso visual con los rostros de algunos de los escritores latinoamericanos con mayor peso y resonancia en el campo literario: Borges, Bioy Casares y Mallea en la escena local, y García Márquez, Fuentes o Vargas Llosa, como los representantes más conspicuos del llamado *boom* de la narrativa hispanoamericana. En una coyuntura política y social que comenzaba a exigir 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. Como contraparte literaria, las fotografías solicitaron a los escritores retratados un esbozo autobiográfico, un autorretrato verbal que registrara las impresiones que esas imágenes les motivaban. Las estrategias y modalidades de intervención por las que los escritores optaron asumieron distintos tonos e inflexiones poéticas: algunos se inclinaron hacia un registro confesional a media voz, otros a la abierta declamación de un yo gozoso de ser exhibido en múltiples tomas y poses, los más tímidos, renuentes o esquivos enviaron obras previas que, juzgaban, podían entablar diálogos con sus retratos sin la necesidad de otras mediaciones. En todo caso, las colaboraciones verbales de los retratados contribuían a abonar los mitos de autor que la serie de imágenes diseñaba.

Una década después a esa experiencia, en los albores de la democracia, D'Amico retomaría, en *alfonsina* (D'Amico, 1984: 8-9) la misma consigna que sugería articular la representación visual de un “yo” con el correlato verbal generado por la imagen. Pero tanto la propuesta estético-política (2) que animaba el emprendimiento como los criterios de recorte y selección que operaron sobre el grupo de figuras retratadas eran sustancialmente diferentes: ya no se trataba de una galería de hombres de letras consagrados (en la nómina de los retratados la única figura femenina es la de Silvina Ocampo. La escritora colabora con un poema titulado “La cara”, acompañado por una fotografía que elocuentemente la muestra escamoteada, ocultando su rostro detrás de la palma de la mano), sino de un grupo de mujeres, públicamente desconocidas, que participaban en un espacio

colectivo auto-gestionado, el taller de Autorretrato coordinado por D^aAmico, en colaboración con la psicóloga Graciela Sikos, cuyas producciones eran exhibidas en *Lugar de Mujer*. Esta institución, de la que Alicia D^aAmico fue co-fundadora, se autodefinía tempranamente como la “Primera Casa Feminista en la Argentina”. Surgió en 1983, al calor de la apertura democrática y en ella se congregaron un núcleo de feministas y un grupo de mujeres en general que habían participado de las “Jornadas de Mujer y Creación” organizadas por Derechos Iguales para la Mujer Argentina (DIMA), y que reflexionaban y trabajaban sobre cuestiones de género, fundamentalmente en tres áreas de acción: jurídica, psicológica y sexológica.

En la propuesta de *alfonsina* los autorretratos verbales que acompañaban a los visuales no perseguían una valoración estrictamente literaria, sino la apertura de una vía de expresión que hallaba en la fotografía y en su reflexión crítica un medio válido y potente para indagar en la propia identidad. Además, la rúbrica de las participantes, ubicada al pie del texto, no requería otra identificación que un nombre femenino de pila (como *alfonsina*), podía ser Cristina, Eva, Susana... El relato de cada una de ellas, al tiempo que daba cuenta de un proceso individual de descubrimiento y construcción de la propia identidad, “ayudaba a la redefinición de todo el grupo” (D^aAmico, 1984:8). La sección de *alfonsina* en la que salió publicado un corpus de las fotografías del taller se titulaba “Como somos” (en modalidad afirmativa). Allí y bajo ese nosotros abarcativo que agrupaba a un colectivo de amplio alcance, indeterminado, D^aAmico enunciaba, en pocas palabras, los principios que orientaban la experiencia: “La hipótesis de trabajo sostiene que existe una mirada fotográfica femenina capaz de crear una nueva estética, redefiniendo el concepto tradicional de belleza, mirando de manera diferente, juzgando y creando de manera de manera diferente. La mujer puede transformar la imagen de la mujer” (D^aAmico, 1984:8).



“Como somos”, Año 1, N° 3, 12 de enero 1984: 8 - 9.

La serie de fotografías de D^aAmico, resultado del trabajo en el taller, se apropia del género visual más emblemático de representación del “yo”, el retrato, para desestabilizarlo mediante distintos usos, torsiones y desvíos. Por un lado, y como una apuesta singular, la fotógrafa proponía que el retrato deviniera autorretrato ya que delegaba la decisión del momento de la toma a las retratadas. Éstas le indicaban cuándo apretar el disparador, cuándo capturar ese instante que funda toda imagen fotográfica. “Mi parte consiste en interpretarlas y no traicionarlas” (D^aAmico, 1984: 8) sentencia la fotógrafa instalando, de ese modo, toda una *ética del retrato*. Por otro lado, hay un distanciamiento intencional de toda pretensión de figuración canónica, como la que domina el llamado “retrato autónomo”, donde el personaje retratado no ejecuta ninguna acción, ni muestra expresión alguna. Según D^aAmico, las participantes trabajaban activamente ensayando expresiones, poses, encuadres. Podemos imaginar que desplegaban toda una puesta en escena, o *performance* de femineidad, en palabras de Judith Butler (1998). Se disfrazaban, maquillaban, improvisaban situaciones imaginarias, ensayaban identidades posibles que luego afirmaban, corregían o desdecían a través de la palabra.

Antes de la plasmación de la propia imagen, las integrantes del taller desarrollaban un trabajo corporal previo que les ayudaba a percibirse y buscarse; luego, mediante la puesta en discurso, el autorretrato era comentado y evaluado por ellas mismas. Cabe recordar que la preocupación de Alicia D'Amico por los modos de figuración y configuración de diferentes identidades femeninas a través de la fotografía y por el rol de la mujer en esta disciplina, ya sea como autora o como modelo, es una constante que atraviesa su práctica fotográfica desde la década del 80. A través de cursos, talleres, conferencias y exposiciones problematizó esta preocupación. Las imágenes de enfermas mentales que componen una de las secciones de *Humanario* (1976), un ensayo fotográfico realizado junto a Sara Facio, con textos de Julio Cortázar, o las instantáneas de mujeres amas de casa de sectores populares publicadas en el capítulo "El ocio es de los otros. Las mujeres y el tiempo", perteneciente al volumen *Podría ser yo: los sectores populares urbanos en imagen y palabra* (1987) son, entre otras, algunas de las series fotográficas que dan cuenta del interés de D'Amico por la problemática de la colocación de la mujer en distintas esferas sociales y culturales y por la construcción de identidades alternativas a las moldeadas por la normativa social.

En "Como somos" la mostración del cuerpo y especialmente del rostro, dispositivos ineludibles en los géneros visuales del "yo", se define a través de una dinámica de exhibición, escamoteo y ocultamiento. Mediante un juego de veladuras con telas (paños, encajes y tules) que, al tiempo que visten, cubren o cobijan dejan entrever, se proponían diversos modos de descubrimiento o encubrimiento del cuerpo femenino. Se planteaban figuraciones alternativas a las imágenes femeninas fetichizadas difundidas por el destape. Como una de las formulaciones más sugerentes, en franco rechazo a la retórica de la exhibición de cuerpos que circulaba en ciertas zonas del ámbito periodístico y publicitario, encontramos la fotografía de Adriana. Su imagen fuerza al extremo las convenciones esenciales del retrato, que espera, entre otras cosas, la ex-posición de un rostro, el revelamiento de un "yo" con un claro anclaje referencial. Podríamos arriesgar que contradice la noción misma de ese género, en tanto posee simultáneamente la lógica del retrato y su negación. Allí lo que se pone en primer plano no es un rostro sino su efectivo ocultamiento ante la vista. "Mi mirada es mi mirada. Me gusta porque soy yo" (en D'Amico, 1984: 9) afirma la protagonista, señalando así el único elemento discreto que permite atribuir identidad en lo que ella llama con irónica monstruosidad una "montaña con ojos".



Por su parte, el retrato de Aline parecería despistar con su semi-desnudez el proyecto estético de todo retrato: la exposición de un sujeto pleno. Algo se proyecta más allá del manto de encaje cuyo bordado cubre convenientemente, aunque tal vez por azar, los senos. El *punctum* de la imagen fotográfica, el detalle parcial que según Barthes (1980) punza, se sale de la escena y nos interroga, no se halla en las zonas de ese cuerpo erotizado insinuadas por la transparencia y los pliegues de la tela: el centro de tensión visual se ubica justo por encima de lo que es velado, en los ojos. En el autorretrato verbal Aline advierte: "Me parece una sorpresa mi mirada. Esta foto me da vueltas porque es una parte mía, realmente, y me parece muy fuerte plasmada así en una foto. La mirada me da una sensación de angustia, todo como un luto..." (En D'Amico, 1984: 9).

La
fotografía
deposita

en la mirada su carga inquietante. En esa percepción de la interioridad del yo por fuera de sí en el espacio de la exterioridad del retrato, el sujeto se estremece en su propio reconocimiento. Lo que la imagen le devuelve ya "ha sido", solo admite estar expuesto a una ausencia de la que no puede sustraerse. Recordemos que Barthes señalaba que la confrontación con una fotografía me conmociona por una catástrofe que ha tenido lugar y por ello vincula a ese rostro revelado y desinteriorizado con la muerte.

En la primera fotografía que inaugura la serie, sobre un fondo neutro enmarcado por dos fragmentos de género oscuro se recorta una figura en primer plano. El rostro de Ana, iluminado desde un lateral, ocupa el centro de la composición. Una mitad permanece en sombras pero aún así es posible observar el brillo de dos ojos que interceptan al dispositivo visual y establecen,



de este modo, el circuito de simulación fotográfica que se sostiene en un intercambio recíproco de miradas: ver y ser mirado. La franja que aparece cruzando el ángulo superior izquierdo del retrato de Ana es un defecto del revelado, que la fotógrafa y la fotografiada decidieron dejar en lugar de volver a tomar la foto, pues, sin buscarlo, producía un efecto de corte pero también de “cicatriz” imborrable respecto de las vivencias no muy lejanas de persecuciones y exilio.



Es aquí donde la fotografía se muestra en toda su plenitud como *traza* de un real, marcada por su inscripción referencial, por su carácter indicial (3). La naturaleza técnica del procedimiento, que imprime sobre una placa sensible su inscripción y ese “corte” o “interrupción” entran en sintonía con las codificaciones ideológicas, con las implicancias ético-estéticas, que a esa “falla” se pueden atribuir. La experiencia de Ana, al igual que la de Aline, está teñida de extrañamiento: “Me sorprendió mi foto porque muestra un matiz de mi personalidad que siempre oculto: la melancolía. La mirada refleja mucho de la forma en la que me buscaba: entre angustiada y perdida. Con la boina estoy más

desafiante y es, a la vez, la que más me identifica porque a veces sobrepongo el desafío a cualquier estado de ánimo (en D=Amico, 1984: 9).

A través de la puesta en valor de la boina de paño negro como un objeto privilegiado en la connotación de rasgos personales -todo un ícono para una militante de izquierdas que retornaba al país luego de casi una década en el exilio- la retratada anudaba en ese gesto lo identitario, lo político y lo estético, y cifraba en él la memoria conflictiva de su pasado reciente.

Los tres retratos señalados de la serie mayor que arma D=Amico aparecen atravesados por una insistente preocupación por la mirada (de sí mismo, del otro) y por una severa voluntad de inscripción de una subjetividad que, al tiempo que se exhibe, no deja de borrarse o enmascararse. En un ensayo dedicado a Paul Strand, John Berger (1980) sostiene que para este retratista, uno de los pioneros en la denominada fotografía social, 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”. La reflexión de Berger nos permite pensar en la serie de fotografías de *alfonsina*, porque al observarlas uno no puede dejar de preguntarse ¿qué narrativas nos cuentan estas mujeres a través de sus veladuras del “yo”? pero también, y al mismo tiempo, ¿qué relato personal se filtra en aquello que no es susceptible de ser camuflado con ropajes? Detrás de un paño rústico, de una mantilla de encaje o de una boina ya anacrónica, la mirada del retrato nos interpela con una intensidad y un espesor anclados en todo lo que ella tiene de humano e intransferible.

Consideraciones finales

Las propuestas verbales y visuales de *alfonsina*, se ven ligadas, entre otras cosas, por una apuesta por lo experimental para la creación de la propia imagen de sí (una imagen de mujer) que se advierte tanto en la construcción de una suerte de laboratorio de voces enunciatoras como en los ensayos del taller de producción de autorretratos fotográficos; por otro, en el uso desviado de dos referentes fundamentales de la identificación personal (el nombre y la fotografía) como formas alternativas de validar la propia identidad; y, por último, por medio de la autocreación creativa constante, estética y política, que hace de la identidad femenina una construcción desde la óptica de las mismas mujeres representadas, que encuentran, entonces, sus propios modos de decir y de nombrarse, y sus propias maneras de auto retratarse, de pensarse en imágenes.

La construcción de identidades textuales y autorales descentradas en *alfonsina*, “primer periódico para mujeres”, seguramente contribuyó en el contexto local a una de las tareas que Nelly Richard (2008) considera fundamental del feminismo contemporáneo: el diseño de nuevas políticas de la identidad y poéticas de la subjetividad, aunque más no sea por medio de un entrañable juego de entrecruzamiento de representaciones verbales y visuales.

Notas

1. La categoría de autor/a que utilizamos es cercana a las formulaciones de Julio Premat, quien propone una renovada mirada sobre el concepto de “autor”, definido no en términos de un sujeto empírico sino como un “espacio conceptual”, una construcción social e imaginaria y, al mismo tiempo, un “efecto textual”, desde el cual resulta fructífero reflexionar sobre numerosas características de las prácticas de la escritura contemporánea en contextos determinados. Véase: Julio Premat, 2009. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. [Volver](#)
2. Entendemos a la relación entre estética y política del modo en que la formula Jacques Rancière, es decir, pensando a la “política de la estética” como un conjunto de prácticas artísticas que marcan una suspensión en la percepción de las coordenadas ordinarias de la experiencia sensible -una “partición de lo sensible”- en términos del autor, que remarcan aquello que se visibiliza y se designa a partir de la puesta en escena de nuevos objetos y sujetos antes invisibilizados. Véase: Jacques Rancière, 2006. “La política de la estética” en *Otra Parte. Revista de Letras y Artes*, N°9. [Volver](#)
3. En este punto es pertinente hacer referencia a las teorías que abordan a la fotografía ligada al orden del índice (representación por contigüidad física del signo con su referente) que ponen énfasis en la pregnancia de lo real en la imagen fotográfica, pero alejadas ya de la preocupación por el analogismo mimético. Roland Barthes en *La cámara lúcida* (1980) o Charles S. Peirce en *Collected Papers* (1931 a 1958) son algunos de los teóricos que revaloriza Philippe Dubois para volver a pensar una posición epistemológica en la fotografía que problematiza el medium mismo como una práctica inseparable de su lazo referencial. Véase: Philippe Dubois, [1980] 2008. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires, La Marca Editora: 43-52. [Volver](#)

Bibliografía

- alfonsina, primer periódico para mujeres*, N° 1 (15 de diciembre de 1983) a N° 11 (7 de junio de 1984.)
- AMÍCOLA, José, 2008. *La autobiografía como autofiguración*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- AUZA, Néstor Tomás, 1998. *Periodismo y feminismo en la Argentina (1830-1930)*. Buenos Aires, Emecé.
- BARTHES, Roland, [1980] 2006. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires, Paidós.
- BATTICUORE, Graciela, 2005. *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina (1830 - 1870)*. Buenos Aires, Edhasa.
- BERGER, John, [1980] 1998. *Mirar*. Buenos Aires, Ed. de la Flor.
- BUTLER, Judith, [1990] 1998. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, en *Debate feminista*, Vol. 18: 296-314.
- CALDERÓN GUTÉRREZ, Fernando y Elizabeth JELÓN, 1987. *Podría ser yo: los sectores populares urbanos en imagen y palabra*. Buenos Aires, CEDES.
- DE LEONE, Lucía, 2007. “En suma soy periodista. Modos de la figuración autorial en ciertas zonas de la producción de María Moreno” en *Actas de Primeras Jornadas de Debate sobre Literatura Latinoamericana y Estudios de Género*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- _____, 2009. “Las crónicas del yo: Banco a la sombra de María Moreno” en *Feminaria*, Año XV, N° 32/ 33. Buenos Aires: Feminaria Editora: 46-53.
- DÍAZ, Tania, 2007. “Tensiones, genealogías y feminismos en los 80. Un acercamiento a *alfonsina*, primer periódico para mujeres”, conferencia leída en el Encuentro de Publicaciones feministas. Entre medios: autoras, editores y públicos, Biblioteca Nacional de Buenos Aires, noviembre. (mimeo)
- _____, 2006. *Alfonsina periodista: ironía y sexualidad en la prensa argentina (1915-1925)*. Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- DUBOIS, Philippe, [1990] 2008. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires, La Marca Editora.
- FACIO, Sara y Alicia DAMICO, 1973. *Retratos y autorretratos. Escritores de América Latina*. Buenos Aires: Ed. Crisis.
- FACIO, Sara, Alicia DAMICO y Julio CORTÁZAR, 1976. *Humanario*. Buenos Aires, La Azotea.
- FOUCAULT, Michel, [1969] 1984. “¿Qué es un autor?”, en *Conjetural*, N° 4, agosto: 87-111.
- GRAMUGLIO, María Teresa, 1992. “La construcción de la imagen” en Héctor TIZON, Rodolfo RABANAL y María Teresa Gramuglio, *La escritura argentina*. Universidad Nacional del Litoral.
- GUERRA, Lucía, 1994. *La mujer fragmentada. Historias de un signo*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- LANK, Daniel, 2001. “Onda Góngora” en “Actitud María Moreno” en *Radar Libros 9/12/2001*. Buenos Aires, *Página 12*.
- MOLLOY, Sylvia, [1991] 2006. “Identidades textuales femeninas: estrategias de autofiguración”, en *Mora*, N° 12. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires: 68- 86 (Traducción: Mariana Kosmal).
- MORENO, María, 2001. “La chillona alegría de esa época” en *Suplemento Cultura y Nación, Clarín*, sábado 22 de diciembre.
- _____, 1992. *El affaire Skeffington*. Rosario, Bajo la Luna.
- PREMAT, Julio, 2009. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- _____, (edit.), 2006. *Figuras de autor*. Saint Denis, Universidad de Paris 8 Vincennes.
- RANCÈRE, Jacques, 2006. “La política de la estética” en *Otra Parte. Revista de Letras y Artes* N° 9, Primavera: 1-15.
- RICHARD, Nelly, 2008. *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago de Chile, Editorial Palinodia.

Por: Bertúa, Paula De Leone, Lucía para www.revistaafuera.com | Año V Número 9 | Noviembre 2010