

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

Paula Bertúa**

RESUMEN

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

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

ABSTRACT:

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

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

Fecha de aceptación: 17 de noviembre de 2009.

** UBA/CONICET.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³ El concepto *tecnologías de género* lo tomo de Teresa de Lauretis, quien entiende al sistema sexo-género como una representación, lingüística y cultural, con funcionamiento estético a la vez que político. Partiendo de la noción de “tecnologías del sexo” de Michel Foucault (1980), pero trascendiendo la mera diferencia sexual, de Lauretis afirma que el género, en tanto representación o auto-representación, es proceso y producto de diversas tecnologías sociales: desde los discursos institucionalizados, pasando por las prácticas artísticas, hasta las actividades de la vida cotidiana. El género construye una relación entre entidades, les asigna pertenencia (a una clase, un grupo) y establece diferencias (de jerarquía, status o valor), que no están dadas de antemano, sino que se fundan en el acto de representación mismo. Véase: Teresa de Lauretis, “La tecnología del género” (Trad. Ana María Bach y Margarita Roulet) en revista *Mora* N°2, noviembre de 1996. Págs. 6-34.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Muñecas, estatuas y maniqués

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

hombre moderno: los aspectos ambiguos, siniestros y neuróticos de un ser social, víctima de la automatización. Con las vanguardias de las primeras décadas del siglo xx, estas figuras, a la vez próximas y sustitutas de lo humano, adquirirán una presencia central en los proyectos estéticos de variados movimientos. Los maniqués y las estatuas metafísicas de Giorgio De Chirico y Carlo Carrà que plasman la melancolía y el abatimiento en el contexto de la Primera Guerra Mundial; las figuras mecánicas de George Grosz y Raoul Hausmann, marionetas grotescas y despersonalizadas; las muñecas surrealistas de Hans Bellmer o André Breton, figuras emblemáticas del cuerpo femenino como fetiche o cercano a lo abyecto, o los 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 [Crego, 2007].

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

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

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

En los *Sueños de Idilio*, los sustitutos de la imagen femenina proliferan, delineando constelaciones de densidad significativa. El maniquí se erige en uno de los motivos visuales más sugestivos y pregnantes, y evoca tradiciones plásticas consolidadas con las vanguardias, al tiempo que las interpela y las somete a 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 imaginería conformada por figuras o escenarios que resuenan cercanos a la obra del artista griego. Jean Clair advierte, sagazmente, una singular coincidencia entre los postulados estéticos de De Chirico que, hacia las postrimerías de la década del veinte, “uniendo un sentimiento estético a una alteración psíquica,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Mujer y naturaleza / mujer y primitivismo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Mujer y cultura de masas

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

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

que posteriormente se convirtiera en su esposo, protagonizaban, caracterizados como en las novelas sentimentales típicas de la época, una historia de tintes melodramáticos.¹³ El argumento del corto es tan simple como eficaz: condensa, en pocos minutos, la vida de una mucama en su tiempo libre, en ese resto de la jornada que el mundo del trabajo concede a las actividades no productivas. El personaje principal, Gretche (Grete Stern), sale a dar un paseo y va a una heladería. Mientras toma un helado, hojea la sección de modas de una revista femenina donde aparecen fotografías de novias vestidas de blanco. Su mirada, ensimismada en los figurines, no advierte lo que sucede en el ambiente; sus fantasías la abstraen del contacto interpersonal. Gretche tiene el característico sueño de toda mujer joven soltera, casarse, y la ambición de ascender en la escala social (denotada por el deseo de poder usar los vestidos lujosos que se promocionan en las revistas). Sin que ella lo note, un joven de apariencia elegante (Horacio Coppola) la observa desde una mesa vecina. A la salida, la intercepta y le pide una cita, pero ella, perturbada ante la propuesta e inquieta porque es la hora de regreso a su trabajo, no le contesta. Cuando llega a la casa de sus patronos, la señora (madre de Grete Stern) la está esperando. Gretche se pone el delantal de trabajo mientras recibe indicaciones sobre las tareas pendientes.

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

El corto anticipa, con algunas diferencias, la mirada crítica que Grete Stern adoptará en *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 registra un tono sentencioso, sobre los hábitos de consumo cultural de un sector mayoritario de las mujeres durante la República de Weimar. Grete Stern y Ellen Auerbach fueron protagonistas de ese período de intensos cambios y redefiniciones, relativos a la participación de las mujeres en el

¹³ El corto es mencionado y descrito en el libro-catálogo que recoge gran parte de los trabajos de Ellen Auerbach: desde su etapa de formación y luego la experiencia laboral compartida con Stern, las fotografías de los viajes por Europa y Latinoamérica, hasta su asentamiento definitivo en los Estados Unidos. Ellen Auerbach era una asidua espectadora cinematográfica. Su interés por el cine y la filmación la llevó a realizar varios cortos: *Gretchen tiene el día libre* y *Día alegre en Rügen* (1930); *Tel Aviv* (1934) y *Bertolt Brecht* (1936). En AA.VV., *Ellen Auerbach. La mirada intuitiva*, op.cit.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Para finalizar, los fotomontajes de Grete Stern discuten los roles femeninos moldeados por la normativa social y explotados, en su potencia argumentativa, por varios géneros de la revista. En este sentido, su producción visual provoca descentramientos de género respecto de las narrativas que circulan en las textualidades vecinas a los fotomontajes y quiebra las expectativas de lectura de *Idilio*. Vuelve consciente el modo en que se estructura el poder entre las relaciones de género y lo exhibe a partir de una posición crítica. Stern se apropia de un repertorio de imágenes o atribuciones cristalizadas relativas a funciones y características femeninas socialmente deseables, de estructuras heredadas pero aún activas en la cultura masculino-paterna de la época, para filtrarlas y desestabilizarlas. La 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. Si, tal como reza elocuentemente el título de uno de los capítulos de *La razón de mi vida* de Eva Perón (1951), “El hogar o la fábrica”, las elecciones vitales disponibles para las mujeres de la época se ceñían a los polos congelados en la disyuntiva planteada (y optar por la segunda variante en desmedro de la primera significaba una

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

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

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

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

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

Bibliografía

Fuentes primarias

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

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

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

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

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

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

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

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

Fuentes secundarias

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

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

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

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

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

-
- Bazzano Nelson, Florencia (1995). "Dreamed Women: Grete Stern's Photomontages", ensayo presentado en el Simposio de Graduados del Departamento de Arte e Historia del Arte de la Universidad de Nuevo México, Albuquerque (mimeo).
- Ben Gullco, Jorge (1982). "Stern" en *Fotógrafos argentinos del siglo xx*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Berger, John (2006). *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Bianchi, Susana (1993). "Las mujeres en el peronismo (Argentina, 1945-1955)" en Duby, Georges y Perrot, Michelle, *Historia de las mujeres en Occidente*, Tomo X, *Los grandes cambios del siglo y la nueva mujer* (trad. Marco Aurelio Galmarini), Madrid, Taurus.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversión of Identity*, New York, Routledge.
- Catelli, Nora (2001). "La biblioteca falseada" en *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*, Barcelona, Anagrama. 101-112.
- Clair, Jean (1999). *Malinconía*, Madrid, Visor.
- Cosse, Isabella (en prensa). "Los nuevos prototipos femeninos en los años 60 y 70: de la mujer doméstica a la joven "liberada" en Andujar, Andrea, *et al.*, *Historia, Género y Política en los 70*, Editorial Luxemburg.
- Crego, Charo (2007). *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo xx*, Madrid, Abada Editores.
- De Lauretis, Teresa (1996). "La tecnología del género" (Trad. Ana María Bach y Margarita Roulet) en revista *Mora* N º2, noviembre de 1996. 6-34.
- Dijkstra, Bram ([1986] 1994). *Idolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo* (trad. Vicente Campos González), Madrid, Debate.
- Duby, Georges y Perrot, Michelle (dirs.) (1994). *Historia de las mujeres, El siglo xx. Guerras, entreguerras y posguerra*. Tomo 9, Madrid, Taurus.
- Eskilden, Ute (1995). "La cámara como un instrumento de autodeterminación" en AA.VV. *Les dones fotògrafes a la República de Weimar. 1919-1933*, Barcelona, Fundació La Caixa.
- Foster, David William (2003). "Dreaming in Feminine: Grete Stern's photomontages and the parody of psychoanalysis" en *Ciberletras* N º 10, [en línea] <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v.10/foster.htm>> [Consulta: 13 jul.2008]
- Gramuglio, María Teresa (1992). "Un postmodernismo crítico" en *Punto de vista*, Año xv, N º 42, abril.
- Freud, Sigmund ([1900] 1974). *La interpretación de los sueños* (Trad. Luis López Ballesteros), Barcelona, Círculo de Lectores.

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

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